季羡林 主编

印度古代文学史



北京大学出版社

印度古代文学史

北 京 大 学 出

印度古代文学史

季羡林 主编

*

北京大学出版社出版

（北京大学校内）

北京大学印刷厂激光照排排版

北京大学印刷厂印刷

新华书店北京发行所发行　各地新华书店经售

*

850×1168毫米　32开本　17.625印张　435千字

1991年8月第一版　1991年8月第一次印刷

印数：0001—1,500册

ISBN 7-301-01482-1/I·241

定价：5.20元

前　言

本书是集体协作的产物，主要是北京大学与中国社会科学院之间的协作。不这样也是不可能的。我们现在研究印度文学的基础，较之解放前或五、六十年代，当然要好多了。但是总起来看，仍然是比较薄弱的。我们写作时，尽量阅读原作，至少是原作的翻译，这是写一部有创见的文学史必不可少的步骤。但是，有许多印度语种目前在中国还是空白，我们不得不利用其他语言的资料。这对本书的质量当然会有影响。然而话又说了回来，能直接阅读这样多的原文而写出的印度文学史，在我国这还是第一部，我们也可以稍感自慰了。

我们原来打算写的是《印度文学史》。几年来我们都是向着这个方向努力的。然而最终到了要集稿的时候，我们才发现，近代和现代部分缺的稿子还多。于是临时果断决定，先出《印度古代文学史》，时间下限是十九世纪中叶。近代和现代的印度文学，我们已经有了一部分稿子，其余所缺者，我们将陆续补上。我们仍然希望，最终能写出一部比较完整的《印度文学史》。

参加编写的人员有中国社会科学院外国文学研究所的黄宝生同志，亚太所的郭良鋆、张锡麟同志；北京大学东语系的刘安武、李宗华、季羡林等同志。每个人负担的

任务不完全相同。编写者的名字都写在有关章节的后面，这里不再赘述。

编完本书，我松了一口气，觉得肩上的担子又轻了一点。但是偏偏还有一点感慨。中国地处东方，同印度作了几千年的邻居。文学方面，同其他方面一样，相互影响，至深且巨。按理说，印度文学应该受到中国各方面的重视。可是多少年来，有一股欧洲中心论的邪气洋溢在中国社会中，总认为印度文学以及其他东方国家的文学不行，月亮是欧美的圆。这是非常有害的。我们搞印度文学的人，一方面要努力学习，一方面又要同社会上这一股歪风抗争，任务是艰巨的。现在《印度古代文学史》出版了，我们在感谢北京大学出版社肯出这样一本书之余，但愿中国的外国文学专家和一般的读者们能摒除偏见，平等地对待东西各国的文学，跂予望之。

季羡林

1990.9.26

本书撰写人

季羡林:序言,第二编第三章。

黄宝生:第一编,第二编第一、二章,第三编第一、二、四、五、六、七、八、九、十章。

郭良鋆:第二编第四章,第三编第三章。

张锡麟:第二编第五章,第三编第十一章,第四编第一章中的泰米尔语文学、第二章。

刘安武:第四编第一、三章,第五编第一、二、三、四、五章。

李宗华:第四编第一章中的乌尔都语文学、第四章,第五编第一章中的乌尔都语文学、第六章。

目　录

前　言 ………………………………………… 季羡林

第一编　吠陀时期

第一章　概述 ………………………………………… 3
第二章　《梨俱吠陀》 ………………………………………… 8
第三章　《娑摩吠陀》和《夜柔吠陀》 ………………………………………… 25
第四章　《阿达婆吠陀》 ………………………………………… 27
第五章　梵书、森林书和奥义书 ………………………………………… 34

第二编　史诗时期

第一章　概述 ………………………………………… 43
第二章　《摩诃婆罗多》 ………………………………………… 48
　第一节　成书年代 ………………………………………… 49
　第二节　思想内容 ………………………………………… 53
　第三节　艺术特点 ………………………………………… 69
　第四节　在印度国内外的影响 ………………………………………… 76
第三章　《罗摩衍那》 ………………………………………… 80
　第一节　性质和特点 ………………………………………… 80
　第二节　主要骨干故事的历史真实性 ………………………………………… 81
　第三节　作者 ………………………………………… 84
　第四节　成书的时间和地点 ………………………………………… 85
　第五节　语言和诗律 ………………………………………… 87
　第六节　与《摩诃婆罗多》的关系 ………………………………………… 89

第七节　主要情节 …………………………………………………… 94
第八节　思想内容 …………………………………………………… 103
第九节　艺术风格 …………………………………………………… 110
第十节　在印度国内外的影响 ……………………………………… 117
第四章　巴利语佛教文学 …………………………………………… 124
第一节　概况 ………………………………………………………… 124
第二节　《佛本生故事》 …………………………………………… 134
第五章　泰米尔语桑伽姆文学 ……………………………………… 140
第一节　概况 ………………………………………………………… 140
第二节　《八卷诗集》 ……………………………………………… 145
第三节　《十卷长歌》 ……………………………………………… 154

第三编　古典梵语文学时期

第一章　概述 ………………………………………………………… 165
第二章　往世书 ……………………………………………………… 170
第一节　概况 ………………………………………………………… 170
第二节　《薄伽梵往世书》 ………………………………………… 180
第三节　印度古代神话发达的原因 ………………………………… 186
第三章　梵语佛教文学 ……………………………………………… 189
第一节　概况 ………………………………………………………… 189
第二节　马鸣的诗歌和戏剧 ………………………………………… 201
第四章　耆那教文学 ………………………………………………… 207
第五章　俗语文学 …………………………………………………… 214
第六章　古典梵语诗歌 ……………………………………………… 219
第一节　迦梨陀娑的诗歌 …………………………………………… 219
第二节　古典梵语抒情诗 …………………………………………… 233
第三节　古典梵语叙事诗 …………………………………………… 244
第七章　古典梵语戏剧 ……………………………………………… 255

第一节　古典梵语戏剧的起源和一般特征 …………………… 255
第二节　跋娑十三剧 …………………………………………… 257
第三节　首陀罗迦的《小泥车》 ………………………………… 268
第四节　迦梨陀娑的戏剧 ……………………………………… 275
第五节　戒日王的戏剧 ………………………………………… 285
第六节　毗舍佉达多的《指环印》……………………………… 290
第七节　薄婆菩提的戏剧 ……………………………………… 294
第八节　婆吒·那罗延的《结髻记》…………………………… 304
第九节　古典梵语戏剧的衰落 ………………………………… 306
第八章　故事文学……………………………………………… 310
第一节　《五卷书》……………………………………………… 310
第二节　《故事海》……………………………………………… 316
第三节　其他故事集 …………………………………………… 322
第九章　古典梵语小说………………………………………… 329
第一节　古典梵语小说的产生及其一般特征 ………………… 329
第二节　苏般度的《仙赐传》 ………………………………… 331
第三节　波那的《戒日王传》和《迦丹波利》 ………………… 333
第四节　檀丁的《十王子传》 ………………………………… 342
第五节　“占布”………………………………………………… 347
第十章　梵语文学理论………………………………………… 349
第一节　梵语戏剧学 …………………………………………… 349
第二节　梵语诗学 ……………………………………………… 351
第十一章　泰米尔语伦理文学………………………………… 359
第一节　概况 …………………………………………………… 359
第二节　《古拉尔箴言》 ……………………………………… 360
第三节　《脚镯记》和《玛妮梅格莱》 ………………………… 372

第四编　各地方语言文学兴起的时期

第一章　概述………………………………………………………… 381
第二章　泰米尔语宗教诗…………………………………………… 403
　第一节　湿婆教派虔诚诗 ………………………………………… 403
　第二节　毗湿奴教派虔诚诗 ……………………………………… 409
　第三节　《甘班罗摩衍那》和《大往世书》 ……………………… 417
第三章　印地语英雄颂歌…………………………………………… 425
　第一节　长篇叙事诗《地王颂》 ………………………………… 425
　第二节　《赫米尔王颂》及其他颂诗 …………………………… 430
第四章　波斯语诗人阿密尔·霍斯陆……………………………… 436

第五编　虔诚文学时期

第一章　概述………………………………………………………… 447
第二章　格比尔达斯………………………………………………… 483
第三章　加耶西……………………………………………………… 492
第四章　苏尔达斯…………………………………………………… 500
第五章　杜勒西达斯………………………………………………… 517
第六章　乌尔都语德里诗派四大诗人……………………………… 535
　第一节　密尔 ……………………………………………………… 536
　第二节　苏达 ……………………………………………………… 542
　第三节　达尔德…………………………………………………… 548
　第四节　哈森 ……………………………………………………… 552

第一编

吠陀时期

（公元前十五世纪至公元前四世纪）

第一章　概　　述

古代印度（中国古籍中亦称“身毒”、“贤豆”、“天竺”等等）的地域主要包括今日南亚次大陆的印度、巴基斯坦和孟加拉国。

印度文化发源于印度河流域。据本世纪二十年代初开始的考古发掘证明，印度河流域早在公元前 2500—1750 年就已出现城市化文明，其中最大的城市遗址是摩亨佐达罗和哈拉巴（在今日巴基斯坦的信德省和旁遮普省）。印度河流域文明已进入青铜时代。虽然石制工具仍在使用，但已经出现大量铜器和青铜器，其中有斧子、镰刀、锯子、鱼钩等生产工具，也有刀剑、箭镞、矛头等武器。居民主要从事农业，农作物有小麦、大麦、棉花、胡麻、蔬菜、瓜果等；也从事畜牧业，驯养的牲畜有牛、羊、猪、狗、鸡、象、骆驼等。手工业有冶金、纺织和制陶。城市建筑具有相当规模和水平，尤其在富人居住区，不仅有分成厨房、浴室和卧室的楼房，还有完善的排水系统。雕塑艺术也很发达，有许多石头、陶土或金属雕塑品。这个时期的文字主要保存在出土的大批印章（约有二千多枚）上。长期以来，印度国内外一些学者专门研究这种印章文字，有的认为属于古印度雅利安语族吠陀语的早期形式，有的认为属于达罗毗荼语族，尚未获得公认的译解方法。印度河流域文明于公元前十八世纪开始衰落。衰落的原因不明，学者中有的认为是由于外族（雅利安人）入侵，有的认为是由于自然灾害。

印度现存最早文献是四部吠陀本集，其中最古老的是《梨俱吠陀本集》（简称《梨俱吠陀》），另外三部是《娑摩吠陀本集》（简称《娑摩吠陀》）、《夜柔吠陀本集》（简称《夜柔吠陀》）和《阿达婆吠陀本集》（简称《阿达婆吠陀》）。这四部吠陀主要是诗体，约产生于公元前 1500—1000 年，使用的语言是吠陀语。我们通常所说的吠陀文

献，除了这四部吠陀外，还包括阐述这四部吠陀的各种梵书、森林书和奥义书。这后三类著作主要是散文体，约产生于公元前1000—400年，使用的语言是由吠陀语演变而成的古梵语。还有一类与吠陀文献密切相关的著作，统称"吠陀支"。它们共分六支——礼仪学、语音学、语法学、词源学、诗律学和天文学。其中的礼仪学分成"天启经"、"家庭经"和"法经"，统称"劫波经"。

十八、十九世纪西方学者通过研究古代印度语言，开创了比较语言学。学者们确认吠陀语和梵语属于印欧语系。而且，通过《梨俱吠陀》和波斯古经《阿维斯陀》之间语言、神话和宗教的比较研究，表明两者存在密切的文化亲缘关系。同时，在小亚细亚出土的泥板文书中，有公元前十四世纪赫梯王和米丹尼王签订的和约，以吠陀神密多罗、伐楼那、因陀罗和那娑底耶为见证者和保护者。因此，多数学者认为，大约在公元前1750年左右，居住在中亚地带的部分雅利安人（史称"印度一伊朗"人）离开故乡，向南迁徙，一支向西进入伊朗，成为伊朗雅利安人，一支向东进入印度，成为印度雅利安人。

四部吠陀本集本身反映出雅利安人从印度西北向东移动的迹象。最古老的《梨俱吠陀》以及《娑摩吠陀》表明雅利安人生活在印度河流域，其后的《夜柔吠陀》表明雅利安人已经进入恒河流域，最晚编订的《阿达婆吠陀》表明雅利安人已经到达孟加拉地区。这些雅利安人在向东移动的过程中，与被称做"达娑"或"达休"的印度土著居民进行了长期而残酷的斗争。在《梨俱吠陀》中，达娑被描绘成"黑皮肤"、"无鼻子"（或"扁鼻子"）、"不信神"和"不祭祀"的"敌人"。《梨俱吠陀》中的大神因陀罗的称号之一是"摧毁堡垒者"。一些颂诗赞扬他征服达娑人，把土地赐给雅利安人。"达娑"一词不仅与"敌人"、"妖魔"同义，也与"奴隶"或"奴仆"同义，说明当时有一部分被征服的印度土著居民沦为奴隶或奴仆。

整个吠陀时期的印度是从原始部落社会过渡到奴隶社会。

雅利安人原本是些游牧部落，在进入印度的初期，还过着部落生活。每个部落由若干村落组成，每个村落由若干父权大家庭组成。部落的首领叫做“王”（“罗阇”），部落有“议事会”和“人民大会”。吠陀时代的战争，开始是雅利安人征服印度土著居民，后来是雅利安人各部落之间互相掠夺吞并。《梨俱吠陀》中描写的十王之战就是当时影响很大的一次战争。随着部落渐渐合并成大小王国，生产力提高，私有制和社会分工加强，阶级分化的现象日益明显。在吠陀时代形成的种姓制即是古代印度社会阶级关系的特殊表现形式。

在吠陀文献中，用作种姓的专门名词是“瓦尔那”。但这词在《梨俱吠陀》中的意思是“色”，并无种姓的含义。《梨俱吠陀》中说到的“雅利安色”和“达娑色”，是从肤色上区分雅利安人和印度土著居民。在《梨俱吠陀》中，只有一首诗歌（一般称作“原人颂”）提到后来的所谓“四种姓”。这首颂诗描写众神举行祭祀，以原始巨人补卢沙作祭品。当众神分割补卢沙时，“他的嘴变成婆罗门，双臂变成罗阇尼耶（即刹帝利），双腿变成吠舍，双脚生出首陀罗”（Ⅹ·90·12）[1]，但从语言和内容上，都可以证明这首颂诗是晚出的。可以说，整个《梨俱吠陀》反映的主要是进入印度河流域的雅利安人的部落社会生活。种姓制是雅利安人定居恒河流域之后产生的，反映在《梨俱吠陀》以后的吠陀文献中。在四种姓中，第一种姓婆罗门是祭司阶级，掌管宗教事务；第二种姓刹帝利是武士阶级，掌管军政大权；第三种姓吠舍是平民阶级，主要从事农业、畜牧业、手工业和商业；第四种姓首陀罗主要从事农业、鱼猎和各种技艺，或充当仆役和奴隶。前两种种姓代表统治阶级，后两种代表被统治阶级。而且，纵观整个后期吠陀文献，前两种种姓，尤其是婆罗门的地位越来越高，如在《百道梵书》中，婆罗门已被抬高到神的地位；而后两

① 括号里的数字表示第十卷第九十首第十二节。下同。

种种姓，尤其是首陀罗的地位越来越低，如在《爱达雷耶梵书》中，首陀罗被称作是“可以随意杀害和驱逐的人”，说明他们处在毫无人权的奴隶地位。

吠陀时代的文化与宗教不可分。一般说来，《梨俱吠陀》反映的宗教还带有较多的原始宗教色彩，而《夜柔吠陀》和各种梵书反映的宗教已完全是人为宗教。吠陀本集是婆罗门祭司为了适应祭祀仪式的需要而加以编订的。婆罗门教的祭祀仪式可分成“家庭祭”和“天启祭”两大类。家庭祭是有关出生、婚丧、祭祖、祈福等日常生活祭祀仪式，只需要点燃一堆祭火，由家长担任司祭者，至多由一个祭司协助。天启祭是贵族、富人，尤其是国王举行的祭祀仪式，需要点燃三堆祭火，由四位祭官统领一批祭司担任司祭者。四位祭官分别是：劝请者，由他念诵《梨俱吠陀》颂诗，赞美诸神，邀请诸神出席祭祀仪式；咏歌者，由他伴随供奉祭品，尤其是苏摩酒，高唱《娑摩吠陀》颂诗；行祭者，由他执行全部祭祀仪式，同时低诵《夜柔吠陀》中的祷词和祭祀规则；监督者，由他监督整个祭祀仪式的进行，一旦发现差错，就予以纠正，因此他必须精通上述三吠陀。而《阿达婆吠陀》为祭司提供各种咒语。至于各种梵书，则是婆罗门探讨、说明和指导祭祀仪式的专门著作。梵书之后的各种森林书和奥义书有所不同，表现出一种突破宗教礼仪主义而进行形而上思辨的新倾向。但与此同时，依旧不断产生着各种讨论祭祀仪式的“家庭经”和“天启经”。

从文学角度看，吠陀文献中最重要的作品是《梨俱吠陀》、《阿达婆吠陀》以及梵书中的神话传说。《梨俱吠陀》不仅是印度，也是印欧语系中最古老的诗歌总集。它虽然经过婆罗门祭司的编订，但还是保留着原始诗歌的主要特色——以颂诗的形式表达对自然和社会力量的崇拜，并幻想通过这种崇拜控制自然和社会。《阿达婆吠陀》主要是巫术诗歌。巫术是一种前于宗教的古老社会现象，表达了原始人企图以幻想手段征服自然的强烈愿望。在吠陀时代已

经出现专职诗人，可能最早兼作巫师，后来又兼作祭司。吠陀诗人创作诗歌，不仅适应巫术和祭祀的实用需要，而且也兼顾诗歌的艺术性，朦胧地意识到审美需要。因此，《梨俱吠陀》和《阿达婆吠陀》是我们了解人类原始诗歌或研究诗歌起源的宝贵资料。梵书是印度最早的散文作品。从总体上说，梵书不是文学作品，而是婆罗门“祭祀学”著作。但其中含有一些文学性的神话传说。如果说，吠陀本集中的神话传说比较零碎模糊，那么，梵书中的神话传说就比较具体充实，为后来充分发展的史诗和往世书神话传说开了先河。

第二章 《梨俱吠陀》

《梨俱吠陀本集》(Ṛgvedasaṃhitā)分十卷，共有一千零二十八首诗(如果不算后期附入第八卷的十一首，则是一千零十七首)。每首诗的长短不一，最短的只有一节诗(如Ⅰ·99)，最长的有五十八节诗(如Ⅸ·97)，而平均每首十节左右，总共一万零五百八十九节。"梨俱"的意思是诗节，"吠陀"的意思是知识。梨俱吠陀诗歌的作者，传统称为"仙人"。第二至第七卷分别归诸六个仙人家族，第八卷归诸两个仙人家族，第一、第九和第十卷归诸众多的仙人，其中还有女仙人。一般地说，《梨俱吠陀》中最古老的是第二至第七卷，最晚出的是第一和第十卷。

梨俱吠陀时期的雅利安人定居在印度河及其支流的地域。经济以牧畜业为主，农业为辅。主要食品是牛奶、酥油和大麦。牛在生活中占据特殊重要地位，"战争"(gaviṣṭi)一词的含义就是"渴望牛"。这些雅利安部落为了谋求生存和发展，长期投身艰苦的斗争，养成一种积极进取的精神。但是，低下的生产力限制了他们的认识能力。面对神秘莫测的自然和社会，他们常常幻想通过巫术的手段予以控制，或通过崇拜的方式予以协调。整个《梨俱吠陀》基本上是采用颂诗形式，向自然现象和社会现象以及由自然现象和社会现象转化而成的诸神表示赞美、恳求或劝说。

《梨俱吠陀》是研究神话产生和形成过程的极有价值的材料。《梨俱吠陀》中的许多神名就是自然现象本身，如苏尔耶(太阳)、阿耆尼(火)、伐由或伐多(风)、波阇尼耶(雨云)、摩录多(暴风雨)、提奥(天空)、普利提维(大地)、乌霞(黎明)、罗特利(黑夜)等等。另外一些神名起源不明，大多是由社会现象或与自然现象相结合的社会现象转化而成。下面依次介绍《梨俱吠陀》中反映的自然现象、社

会现象和神话传说。由于《梨俱吠陀》中反映的自然现象和社会现象也大多是以颂神形式表现的，所以这种叙述顺序以及分类引用的诗歌只是约略暗示而不直接代表吠陀宗教神话的形成过程。

另外，需要说明的是，《梨俱吠陀》中有不少诗歌或诗节至今意义不明，有待学者们继续研究解决。因为梨俱吠陀诗歌历史悠久，甚至在吠陀时代后期就已出现对一些诗歌的歧解现象。当时有一部汇集《梨俱吠陀》中僻字和难字的辞书《尼犍豆》(Nighaṇṭu)。公元前六世纪左右，耶斯迦(Yāska)在《尼犍豆》的基础上写成《尼录多》(Nirukta)，解释了许多梨俱吠陀诗歌。其中引用了十七位前贤的解释，而他们的观点常常是互相抵牾的。在吠陀时代尚且如此，在两三千年后的今天，要想彻底解决这些疑难确非易事。然而，毕竟大多数梨俱吠陀诗歌是可解的。

第一节　反映自然现象

梨俱吠陀诗人仿佛用儿童的眼光看待大自然，以朴素的语言和鲜明的色彩，描绘各种自然现象，直率地表达他们的惊奇、赞叹、敬畏和心愿。

《梨俱吠陀》中约有十首诗歌颂太阳。吠陀诗人热爱太阳，常把太阳比作公牛、白马、飞鹰或宝石。太阳驱散黑暗，照亮天地，万物靠它生长。太阳也驱走病痛和恶梦，使人延年益寿。诗人们歌唱道：

在洞察一切的太阳面前，
繁星似窃贼，悄然逃散。

阳光似燃烧的火焰，
远远地照亮人世间。(Ⅰ・50・2—3)

另一首诗描写“太阳从朝霞怀中起身”，“象卷起皮子那样卷起黑暗”，漫步太空，照耀人间：

灿烂的太阳从空中升起，

在漫长的途中放射光波；
现在，众生被太阳唤醒，
朝着目标，从事工作。（Ⅶ·63·4）

《梨俱吠陀》中约有二十首诗歌颂黎明。在吠陀诗人眼中，黎明是最优美的自然景象。她天天打开天国之门，出现在东方。她永远年轻美丽，象经过母亲打扮的少女，又象衣着漂亮的舞女。诗人们满怀激情地唱道：

仿佛自恃体态娇美的浴女，
亭亭玉立，盼望我们看见，
这天国的女儿，驱散黑暗，
带着光明，来到我们面前。（Ⅴ·80·5）

你是我们眼中的吉祥女，
你光芒远射，照彻天空；
辉煌灿烂的朝霞女神啊，
你袒露胸脯，大放光明。（Ⅵ·64·2）

吉祥之光象奶牛出栏，
朝晖布满辽阔的空间。

你用光芒将黑暗驱逐，
光辉的女人，请赐福。（Ⅳ·53·5—6）

《梨俱吠陀》中有不少描写暴风雨的诗歌。暴风雨既带来雨水，又带来破坏，因而吠陀诗人对这种自然现象怀着敬畏的感情。在一首歌颂雨云的诗（全诗十节）中，诗人唱道：

我用这些颂诗呼吁雨云，
赞美他，向他鞠躬敬礼。
他是哞哞鸣叫的公牛，
赐予植物生命的种子。

他摧毁树木，消灭恶魔，
他武力强大，威慑天下；
他发出雷鸣，惩处恶人，

而善人也不免担惊受怕。

犹如车夫跃马扬鞭，
他让乌云迅速涌现；
乌云布满整个天空，
远处雷声狮吼一般。

风儿摇荡，闪电坠落，
天空饱和，植物生长，
雨云赐给大地种子，
世间万物获得滋养。

由于你，大地俯首帖耳，
由于你，兽类瑟瑟发抖，
由于你，植物千姿百态，
雨云啊，我们求你保佑！（V·83·1—5）

河流也是吠陀诗人经常讴歌的对象。《梨俱吠陀》中提到的河流主要是印度河及其支流。他们赞颂印度河的磅礴气势：

闪光的印度河施展无穷威力，
他的咆哮声从地上直达天国；
犹如雷鸣中倾泻的滂沱大雨，
他奔腾向前，似怒吼的公牛。（X·75·3）

在河流中，吠陀诗人颂扬最多的还是娑罗室伐蒂河：

她凭借强大的波涛，
像掘藕人，冲破山脊；
让我们用颂歌祷词，
向娑罗室伐蒂求祈。（Ⅵ·61·2）

但愿你不要泛滥成灾，
但愿你引导我们富强，
但愿你和我们友好，
别让我们远走他乡。（Ⅵ·61·14）

这条娑罗室伐蒂河如今已经不存在，有些学者认为它在《梨俱吠

陀》中常常指的就是印度河。

《梨俱吠陀》中还有一首著名的青蛙颂歌（全诗十节），以幽默的拟人手法，描绘雨季来临之际青蛙的欢乐情景：

雨季到来了，雨落下来了，
落在这些渴望雨的青蛙身上。
象儿子走到父亲的身边，
一个鸣蛙走到另一个鸣蛙身旁。

一对蛙一个揪住另一个，
他们在大雨滂沱中欢乐无边。
青蛙淋着雨、跳跳蹦蹦，
花蛙和黄蛙的叫声响成一片。

一个模仿着另一个的声音，
好像学生学习老师的经文。
他们的诵经声连成了一片，
像雄辩家在水上滔滔辩论。

一个像牛叫，一个像羊嚷，
一个是花纹斑驳，一个遍身黄，
颜色不同，名字却一样，
他们用种种声调把话讲。

像婆罗们在苏摩酒祭祀的深夜，
围坐在满满的苏摩酒瓮边谈论，
青蛙啊！你们也围绕这池塘，
歌颂一年中这一天，欢迎雨季来临。（Ⅶ·103·3—7，金克木译）

第二节　反映社会现象

在吠陀时代，战争是不断发生的。开始是雅利安人征服印度土著居民，后来是雅利安人部落之间互相兼并。适应这种社会需要，产生了一些颂扬尚武精神的诗歌：

战士身披盔甲冲锋，
犹如乌云发出雷鸣，
但愿你安然无恙，
但愿你胜利回营！

让我们用箭战胜敌人，
让我们用箭赢得牛群，
让我们用箭征服敌国，
带给敌人忧伤和悔恨！（Ⅵ・75・1—2）

雅利安人在印度河流域定居下来后，不仅从事畜牧业，也开始从事农业：

系紧犁头架上轭，
播撒种子在犁沟，
倘若颂歌获应验，
挥动镰刀迎丰收。（X・101・3）

雅利安部落社会实行军事民主制，设有“议事会”和“人民大会”。有一首颂诗（即《梨俱吠陀》的最后一首）唱道：

集合起来讨论吧，
愿你们统一思想，
犹如古老的诸神，
有祭品共同分享。（X・191・2）

随着生产力的提高，社会分工日益细致明确。在一首榨苏摩酒的歌中，诗人以诙谐的语气描绘社会分工现象和由此形成的职业心理：

世上职业各色各样，众人愿望互不相同，
祭司盼祭主，医生盼伤残，木匠盼损坏。
苏摩酒啊，请为因陀罗流出来！

干芦苇、鸟羽毛、熊熊炉火和石砧，
金匠盼望顾主带着成堆金子上门来。
苏摩酒啊，请为因陀罗流出来！

我是诗人，爸爸是医生，妈妈磨面粉，
大家分工不同，象牛一样勤劳盼发财。
苏摩酒啊，请为因陀罗流出来！

马匹喜欢驾驶轻车，人群喜欢说说笑笑，
男人盼望亲近女人，青蛙盼望接近河水。
苏摩酒啊，请为因陀罗流出来！（Ⅸ，112，1—4）

在《梨俱吠陀》中，除了一首晚出的“原人颂”外，没有提到种姓制。但从上面所引这首诗可以看出，专业性的祭司是存在的。在《梨俱吠陀》中，“婆罗门”一词有时表示祭司，有时表示任何具有才能或品德的人。这些婆罗门祭司和部落酋长共同侵占社会财富。《梨俱吠陀》中大约有四十首“布施颂”，赞颂酋长和贵族向婆罗门祭司慷慨布施。例如：

金币百枚马百匹，
公牛也是这个数，
大王每天布施我，
不朽名声达天国。

大王馈赠栗毛马，
女子载满十辆车，①
车后跟随六万牛，
离别之日我带走。（Ⅰ·126·2—3）

《梨俱吠陀》中反映的恋爱婚姻比较自由，但禁止兄妹或父女结婚。一夫一妻制是主要形式，也允许一夫多妻。吠陀时代的结婚仪式大致是这样的：新郎和客人同去新娘家；新郎握住新娘的手，围绕祭火行走；然后，在迎亲队伍陪伴下，新郎用车接新娘回家。《梨俱吠陀》第十卷第八十五首是一首长诗，描写月亮与太阳的女儿结婚，实际上反映的是人间婚礼。其中有些著名的结婚祷词，如：

（新郎对新娘说道：）

---

① 这里译作“女子”的原词另有“母畜”义，此句也可译成“母畜驾着十辆车”。

我握你手交好运，
你能与我共白头；
天神将你赐予我，
我能成为一家主。（X・85・36）

（祭司对新婚夫妇说道：）
但愿你俩住这里，
白头偕老不分离，
子孙满堂绕双膝，
游戏玩耍乐无比。（X・85・42）

在吠陀时代，妇女的地位并不低下，能与丈夫一起参与社会活动。《梨俱吠陀》中有一部分诗歌的作者是女性，也说明这一点。当时也不提倡寡妇殉葬，而允许寡妇再嫁。在一首葬礼诗中，诗人对死者的妻子唱道：

女人啊起来，你要活下去，
丈夫已死去，莫躺他身边；
如今这男子，成为你丈夫，
握住你的手，与你结姻缘。（X・18・8）

吠陀时代的雅利安人对生活采取积极的、乐观的肯定态度。当然，他们的生活也不是田园牧歌式的。且不说残酷的征战杀戮和艰苦的生产劳动，日常生活中也存在欺骗、偷盗、赌博等等不良现象。《梨俱吠陀》中有一首著名的"赌徒歌"（全诗十节），通过一个赌徒的自白，生动地描述了赌博的危害。这个赌徒迷上掷骰子，岳母、妻子和父母兄弟都跟他断绝了关系。他一度想改邪归正，但经不住掷骰子呼声的诱惑，又跨进了赌场：

赌徒到赌场，全身发抖，
自己问自己，会不会赌赢？
骰子违反了他的愿望，
让他的对手交了好运。

骰子真是带钩又带刺，

骗人，烧人，使人如火焚；

像孩子给东西，让人到手又夺回；

骰子像拌上了蜜糖，迷惑嗜赌人。（X·34·6—7 金克木译）

这个赌徒欠了一身债，成为流浪汉。最后，他听从太阳神的劝告，幡然悔悟。

第三节 神话传说

《梨俱吠陀》中的诸神是自然现象和社会现象的人格化。但与后来的印度史诗和往世书神话相比，诸神的拟人化比较抽象模糊，有关的神话传说也支离破碎，缺乏完整的故事情节。这说明梨俱吠陀神话还处在比较原始的阶段。《梨俱吠陀》中的神很多，按照印度传统可以分成三类：天上诸神、空中诸神和地上诸神。当然，这种分类也不是绝对的，其中难免有划分不清和互相重迭的部分，如普利提维和陀湿多可以同属三类。

一、天上诸神

提奥(Dyaus)是天空神，通常与大地女神普利提维(Pṛthvī)并称为"天地神"。他俩是诸神的父母，创造和保护一切生物。

苏尔耶(Sūrya)是太阳神。提奥是他的父亲。阿底提女神是他的母亲，因此他又名阿底提耶。最初他藏在海中，众神将他抬到天上。乌霞(黎明女神)有时是他的母亲，有时是他的妻子。苏尔耶与波斯古经《阿维斯陀》中的太阳(hvare)一词同源。《梨俱吠陀》中的另外两个太阳神名娑维特栗(Savitṛ)和维婆斯婆特(Vivasvat)，按词义可能原先分别是太阳的称号"推动者"和形容词"光辉的"，后来演变成独立的太阳神。

普善(Pūṣan)是道路神。他乘坐羊车，携带金矛、锥子和刺棒。他既担任太阳的使者，也担任死者的向导。他守卫道路，庇护旅人，

并找回迷途的牲畜。他的唯一称号是“光辉的”，因而原先可能也是一位太阳神。

伐楼那(Varuṇa)在吠陀神中的地位极高，仅次于因陀罗。他显然是神化的人间统治者。他经常被称为“大王”，居住在天国中有千柱千门的金殿里。他有许多侦探，因此也被说成有一千只眼。他让天地分开、日月运行、江河流动。他不仅支配自然规律，也维护道德秩序。他有捆绑罪犯的套索。因而，在有关伐楼那的颂诗中，每首都有祈求他宽恕罪过的内容。例如，第五卷第八十五首在颂扬了伐楼那的一系列神迹后，最后祈求道：

倘若我们像赌徒，
有意无意犯错误，
但求赦免松套索，
我们与你亲如故。(V·85·8)

与伐楼那紧密相连的神是密多罗(Mitra)。他俩形成对偶神，共同统治世界，惩戒罪恶。伐楼那与《阿维斯陀》中的玛兹达神名不同，但神性相近。密多罗与《阿维斯陀》中的密特拉(Mithra)神名同源，但神性有所不同，后者是太阳神。

毗湿奴(Viṣṇu)后来成为印度教三大神之一，但在吠陀神中的地位并不高。他的称号是“大步”，因为他从地上到天上，跨出的头两步尚能看见，第三步就高不可见了。这个细节后来演变成往世书神话中毗湿奴下凡故事之一。

阿底提(Aditi)是无限女神。她赐福于儿童和牛，能解脱人的束缚。她有六个(或八个)儿子，叫做阿底提耶(Āditya)，其中包括伐楼那、密多罗和太阳神阿底提耶。

双马童(Aśvinau)是一对孪生兄弟神。他俩年轻漂亮，乘坐三轮金车，由飞鸟、飞马、水牛或驴驾车，车速比思想还快。他俩嗜好饮蜜，车上也装着蜜，分送蜜蜂和凡人。他俩是救死扶伤的神医，能使病人痊愈、盲人复明，还能使人返老还童。他俩还救助其他各种

落难之人。有关他俩的颂诗约有五十多首，在《梨俱吠陀》诸神颂诗中占据第四位。

三个利普（Ṛbhu）是一组工艺神。他们依靠自己的工艺技巧上升为神，居住在太阳领域。他们为因陀罗造了马，为双马童造了车，还让自己的年迈双亲恢复青春。

陀湿多（Tvaṣṭṛ）是另一位工艺神。他善于制造各种器械，因陀罗的金刚杵就是他锻造的。他是一切形象的创造者，赋予人和动物外形，因而也是一位赐予后嗣的神。

此外，还有黎明女神乌霞（Uṣas）、黑夜女神罗特利（Rātrī）等。

二、空中诸神

因陀罗（Indra）在吠陀神中居于最高地位。赞扬他的颂诗近两百五十首，约占《梨俱吠陀》颂诗总数的四分之一。他长有棕色（或金色）的皮肤和须发，力大无比。他手持金刚杵，有时也携带弓箭或钩子；乘坐工艺神利普制造的车马。他既是战神，又是雷神。他嗜饮苏摩酒，并借以增强战斗力。他的主要功绩一是杀死困住河水的巨龙，二是征服达娑人。显然，他是印度雅利安部落社会的英雄神：

固定摇晃的大地，
稳住颠簸的群山，
拓宽天空，撑住天国，
人们啊，他是因陀罗。

杀死巨龙，释放七河，
打开洞穴，赶出牛群，
从两石中间产生火，
人们啊，他是因陀罗。

促使宇宙变化不停，
征服和驱逐达娑人，
象赌徒赢得敌人财富，

人们啊，他是因陀罗。（Ⅱ·12,2—4）

摩录多（Marut）是一群暴风雨神。他们是同年龄的兄弟，通体发光，以闪电为长矛，主要职能是下雨。他们发出的雷鸣和狂风震撼大地山岳，由此也被称为天国的歌手。他们是协同因陀罗作战的主要盟友。

楼陀罗（Rudra）是摩录多的父亲，手持雷杵，以闪电为箭。他凶猛异常，被称作天国的野猪。他既是统治世界的暴君，也是治疗百病的神医。他在吠陀神中的地位并不重要，但后来演变成印度教三大神之一湿婆。

伐由（Vāyu）和伐多（Vāta）都是风神。伐由经常与因陀罗同乘一车，由成百成千匹马拉着。伐多与暴风雨关系密切。他家里有甘露，因而也能治疗疾病，使人延年益寿。有首颂诗描写伐多的威力：

伐多的车辆威力无比，
摧枯折腐，咆哮号呼；
向上搅红天国苍穹，
向下席卷大地尘土。

他沿着空中道路前进，
不曾有过一天停车休息。
请问出世最早的圣水朋友：
他从哪儿产生？从哪儿升起？

众神的呼吸，万物的起因，
他依照自己心愿漫游四方，
声音能听到，模样见不着，
让我们拿祭品向伐多献上。（X·168·1、3—4）

此外，还有雨云神波阇尼耶（Parjanya）、水神阿波纳（Āpam-napāt）、水女神阿波（Āpas）和从天上取来火的摩多利首神（Mātarisvan）等。

三、地上诸神

阿耆尼（Agni）是火神。赞扬他的颂诗有二百余首，数量之多仅

次于因陀罗。在《梨俱吠陀》中，他主要是祭火的人格化。他有红须发、尖下巴和金牙齿。众神通过他的火舌享用祭品。关于火的来源有种种传说：从两块木片（或两根木棍）中产生，从水中产生，或由摩多利首从天国取来。如果说战神因陀罗保护部落和民族利益，火神阿耆尼则保护家庭和家族利益，在颂诗中常常被直接称作“家主”和“家庭祭司”。《梨俱吠陀》十卷中，大多将火神颂诗排在卷首。下面是第一卷第一首的头三节：

我赞美阿耆尼祭司，
神圣的祭祀执行者，
咏歌者，财富赐予者。

他受到古代仙人赞美，
他受到今日仙人赞美，
但愿他把诸神带来！

但愿仰仗他获得财富，
兴旺发达，蒸蒸日上，
英雄辈出，名声远扬。（Ⅰ·1·1—3）

婆利诃斯波提（Bṛhaspati）既是武士神，又是祭司神。作为武士神，他手持弓箭和金斧，协助因陀罗作战。作为祭司神，他创制祷词，保证祭祀顺利进行。

苏摩（Soma）是酒神。赞扬他的颂诗有一百二十多首（绝大部分集中在第九卷），在《梨俱吠陀》诸神颂诗中占据第三位。苏摩是一种植物。苏摩酒即是从这种植物中榨取的液汁，呈棕红色，具有兴奋作用。但这种植物究竟是什么，学者们说法不一。有的说是蛤蟆菌，有的说是野芸香。《阿维斯陀》中也有这种用来榨取液汁的植物——豪摩（Haoma），并同样受到崇拜。这说明这种植物液汁是“印度—伊朗”游牧民族共同嗜好的饮料。在《梨俱吠陀》中，所有的天神都饮苏摩酒。对凡人来说，苏摩酒是延年益寿的甘露，医治百病的仙药：

我们饮下苏摩，获得永生，
我们走向光明，找到天神，
现在，谁还敢敌视我们？
甘露啊，谁还敢欺侮我们？

苏摩啊，像朋友对待朋友，
苏摩啊，像父亲对待儿子，
请你愉快地流进我们心里，
苏摩啊，推迟我们的死期！

晶莹的酒滴强身健骨，
犹如皮带将车辆捆紧，
但愿这些酒滴保护我，
使我不瘸腿，不生病。（Ⅷ・48・3—5）

由于苏摩酒具有增强战斗力的兴奋作用，这位酒神也被赋予武士的特点——手持弓箭，攻无不克，为崇拜者带来财富。后来，苏摩一词与月亮同义，这在《梨俱吠陀》中已经出现。

除了天神，《梨俱吠陀》中还有妖魔。与天神为敌的妖魔主要是达娑(Dāsa)或达休(Dasyu)，即魔化的印度土著居民。还有一类妖魔叫做罗刹(Rakṣa 或 Rākṣasa)。阿修罗(Asura)在《梨俱吠陀》中具有天神的含义，与《阿维斯陀》中的阿胡拉(Ahura)一致，但在有些颂诗中已经开始含有妖魔的意思。而在后期吠陀文献中，阿修罗则完全成了妖魔。

《梨俱吠陀》中还有一位死神，名叫阎摩(Yama)。他是第一个死去的人，居住在天国。《梨俱吠陀》诗歌中很少表露对死亡的恐惧，原因之一就是人死后都将与阎摩一同居住在天国。阎摩与《阿维斯陀》中的人类祖先伊摩(Yima)同源。阎摩在后来的佛教神话中，变成管辖地狱的魔王，而在《梨俱吠陀》中尚未形成明确的地狱观念。

第四节 艺术特点

毋庸讳言,《梨俱吠陀》是婆罗门祭司为了适应祭祀的需要编订的,里面充塞着不少枯燥单调的颂神诗。但同时也必须承认,《梨俱吠陀》中确实不乏好诗。有些诗人已经自觉地将诗歌看作一门技艺。例如,有位诗人唱道:"因陀罗啊,请接受我们制作的新诗!我们渴求财富,巧妙地〔制作新诗〕犹如缝制精美的衣裳,犹如制造车辆"(V·29·15)。《梨俱吠陀》诗歌取得的初步艺术成就,为后来史诗和古典梵语诗歌的发展奠定了基础。

吠陀语在元音读法上分作高调(udātta)、低调(anudātta)和中调(svarita)三种音调。同一词汇,音调读法不同,词义就会有所变化。这种情况在后来的梵语中是没有的。而梵语的诗律与吠陀语一脉相承。

《梨俱吠陀》的诗节一般由四行或三行(偶而五行)诗句组成,每行诗句一般由八、十一或十二个(偶而五个)音节组成。诗律主要通过音量体现,即每行诗句最后四、五个音节必须符合规合的长短音排列次序。《梨俱吠陀》大约有十五种诗律,但最常用的是下列三种(○表示长短音不限,U 表示短音,—表示长音,U̲表示或短或长):

特利希杜波诗律——由四行组成,每行十一个音节:

○○○○○○○—U—U̲

迦耶特利诗律——由三行组成,每行八个音节:

○○○○U—U U̲

格提诗律——由四行组成,每行十二个音节:

○○○○○○○—U—U U̲

《梨俱吠陀》诗歌的主要艺术手法是夸张和比喻。诗人们为了颂神,必然采取超自然的夸张描写。例如,双马童的车速比思想还

快；毗湿奴三步登天；因陀罗嗜酒，在杀死巨龙之前，一连喝了三池苏摩酒；原始巨人"补卢沙有千头、千眼和千足；他覆盖整个大地，比大地还长十指"。《梨俱吠陀》诗歌中出现的数字一般也都是夸张的，不能认真看待。这一点也为后来梵语文学中的数字运用开了先例。或许，比喻手法是《梨俱吠陀》诗歌最突出的艺术成就。诗人们以审美的眼光观察自然和社会生活，从中撷取形象的比喻。有一首赞美双马童的颂诗，共八节，前七节每节都有四个以上比喻。例如：

像一对清晨登车的勇士，
像一对羽毛美丽的鸟儿，
像一对自愿结合的山羊，
像一对遵守礼仪的伉俪。

像一对嘴唇说出甜蜜言词，
像一对乳房抚育我们成长，
像一对鼻孔维持我们生命，
像一对耳朵听清一切音响。（Ⅰ·39·2、6）

火神颂诗在《梨俱吠陀》中数量占据第二位，因而有关他的比喻很多，一般也比较优美。例如，他明亮象太阳，象朝霞，象闪电；他的火焰象咆哮的波涛，他的声音象天国的雷鸣；他的浓烟象柱子支撑天穹，等等。

《梨俱吠陀》中除了颂神诗外，还有少量世俗诗、格言诗、谜语诗、哲学诗、巫术诗和对话诗。其中对话诗值得一提。一般认为，这种诗歌形式是后来的史诗和戏剧的滥觞。这种对话诗大约有二十首，最著名的两首是阎摩和阎蜜（Ⅹ·10）、补卢罗婆娑和优哩婆湿（Ⅹ·95）的对话。前者表现阎摩的妹妹阎蜜向阎摩求爱，遭到阎摩拒绝，反映血缘婚姻的历史时期已经结束。后者表现凡人补卢罗婆娑和天女优哩婆湿的爱情故事，带有母系社会的色彩。"优哩婆湿已经决心离开补卢罗婆娑。他劝她回心转意，不要离开他：'哎呀，老婆呀！回心转意吧！可怕的人呀！让我们谈一谈吧！'（Ⅹ·95·

2)她却仍然坚持要走，再三说：'啊，补卢罗婆娑呀！回到你的命运那里去吧！我是跟风一样难以捕捉的。'（X·95·3）最后两个人终于分离，构成了一个悲剧性的结局。"[1] 这个故事后来在《百道梵书》、史诗《摩诃婆罗多》和许多往世书中获得发展，并被迦梨陀娑改编成戏剧《优哩婆湿》。

最后，应该指出，虽然《梨俱吠陀》中有不少诗歌标有作者名字，但从总体上说，《梨俱吠陀》诗歌缺乏诗人个性。吠陀诗人本质上是部落或家族的代名词。从这种意义上，我们可以说，《梨俱吠陀》诗歌是印度上古初民的"集体创作"。

---

① 季羡林：《关于〈优哩婆湿〉》（《优哩婆湿》第105页，人民文学出版社，1962）。

第三章　《娑摩吠陀》和《夜柔吠陀》

《娑摩吠陀本集》(Sāmavedasaṃhitā)是一部歌曲集，共有一千八百七十五节诗，其中除了七十五节外，全部选自《梨俱吠陀》。“娑摩”的意思是曲调，因而《娑摩吠陀》本质上是一部曲调集。它是适应咏歌者祭司的需要编制的。其中的诗歌内容居于附属地位，起着类似乐谱中的音符作用。但各派传承的咏唱方法，包括音符数目，并不相同。《娑摩吠陀》的研究价值主要在印度音乐史，这里可以略去不谈。

《夜柔吠陀本集》(Yajurvedasaṃhitā)分“黑”“白”两种。区别在于，《白夜柔吠陀》只包括祷词，而《黑夜柔吠陀》还有关于祭祀仪式的讨论。一般认为，《黑夜柔吠陀》比《白夜柔吠陀》古老，后者是从前者分离出来，以适应行祭者祭司的实用需要。《黑夜柔吠陀》中有关祭祀仪式的讨论，实际上属于梵书范围。

《白夜柔吠陀》分四十章，共有一千九百七十五节祷词，部分是诗歌，部分是散文。诗歌部分大多见于《梨俱吠陀》，只是为了适应行祭者祭司的需要，作了适当改编。代表夜柔吠陀特点的主要是散文部分。“夜柔”的意思是祭祀或祭祀用语，指的就是这些散文祷词。

《白夜柔吠陀》头二十五章包括各种重要祭祀的祷词。第一、二章是新月和满月祭祀祷词。第三章是日常的火祭祷词以及四月一次的祭祀祷词。例如：

> 火神啊，你是身体的保护者，保护我的身体！火神啊，你是长寿的给予者，给予我长寿！火神啊，你是光辉的给予者，给予我光辉！火神啊，补足我身上的欠缺！（Ⅲ・17）

第四至第八章是苏摩酒祭（包括动物祭）祷词。第九、十章是为国王

登基举行的王祭祷词。例如：

你是因陀罗的金刚杵。你是指导者密多罗和伐楼那。我指定你为王。你洁白无瑕，安全吉祥，能带来稳定，能带来甘露。我们全心全意拥护你。但愿你依靠摩录多的神力取得胜利！（X·21）

第十一至十八章是关于修筑祭坛的祷词。这个祭坛需砖一万零八百块，形状如展翅的大鸟，祭祀仪式需时一年。第十九至二十一章是天启祭祷词，为婆罗门祈求成功，为失位的国王祈求复位，为武士祈求胜利，为吠舍祈求发财。第二十二至二十五章是为强大的国王举行的马祭祷词。例如：

神啊，但愿我们的国家产生精通吠陀的婆罗门！产生箭术高明、勇敢善战的刹帝利！产生多奶的母牛，负重的公牛，快速的骏马，能干的主妇！但愿这位祭主获得勇敢善战、娴于辞令的儿子！但愿众神按照我们的心愿下雨！但愿果树成熟！但愿我们获得和保持财富！（XXII·22）

第二十六至四十章一般认为是晚出的，印度传统称之为“附录”。第二十六至二十九章是补充前面的内容。第三十章没有祷词，只是列举了“人祭”中用作牺牲的一百八十四种人，其中有婆罗门、刹帝利、吠舍、首陀罗、窃贼、杀人犯、阉人、妓女、歌手、演员、猎人、赌徒、瞎子、聋子、洗衣妇、琵琶手、笛子手、跛子和秃头等等。至于这种人祭是真实的，还是象征的，学者们说法不一。估计不会纯属虚构。退一步说，即使在这里已成为象征仪式，也反映在此以前存在过人祭的野蛮事实。第三十一章类似《梨俱吠陀》中的“原人颂”。第三十二至三十四章是全祭祷词。全祭是最高祭祀，结束时，祭主将自己的全部财产作为祭祀酬金献给祭司，然后进入森林当隐士，度过余生。第三十五章含有一些葬礼诗。第三十六至三十九章是大锅祭祷词。这是一种神秘的祭祀仪式，祭火上的一口大锅象征太阳，里面煮沸的牛奶献给双马童。第四十章是《伊莎奥义书》。

由上述内容可见，《夜柔吠陀》跟《娑摩吠陀》一样，纯粹是祭司实用手册。它与《梨俱吠陀》相比，文学素质大大降低，完全成了祭祀仪式的附庸。

第四章 《阿达婆吠陀》

《阿达婆吠陀本集》(Atharvavedasaṃhitā)分二十卷,共有七百三十一首,五千九百七十五节。这主要是一部巫术诗歌集。阿达婆原义是拜火祭司,相当于《阿维斯陀》中的阿特罗婆(Athravan)。在古代,祭司往往也是巫师,因此阿达婆也能理解为巫师。《阿达婆吠陀》最古老的名称是《阿达婆安吉罗》(Atharvāṇgirasaḥ)。安吉罗跟阿达婆一样,也是拜火祭司。阿达婆和安吉罗这两个名称也有咒语的意思,前者表示祝福咒语,后者表示驱邪咒语。

一般认为,《阿达婆吠陀》的最后两卷是晚出的。在前十八卷中,诗歌是经过认真编排的。头七卷都是短诗,第一卷基本上每首四节,第二卷五节,第三卷六节,第四卷七节,第五卷每首八至十八节,第六卷大多三节,第七卷大多一、二节。第八至十四卷、第十七和十八卷全是长诗,最短二十一节,最长八十九节。第十五和十六卷大部分是散文体。这种编排不仅按照诗节数目和文体,也适当考虑到内容。同样性质的诗歌常常排在一起。

从语言和诗律可以证明《阿达婆吠陀》晚于《梨俱吠陀》。另外,从诗歌中反映的地理和文化背景也能证明这一点。此时,印度雅利安人已经定居恒河流域。《梨俱吠陀》所不知道的孟加拉虎,在《阿达婆吠陀》中成了最可怕的野兽。国王登基时,脚踩虎皮,象征王权。种姓制度在《阿达婆吠陀》中已经十分明确,而且将最高特权归于婆罗门。各类咒语已经婆罗门化,表现出特别关注婆罗门利益,如祭司的饮食、祭祀的酬金等。

但是,即使现存的《阿达婆吠陀》晚于《梨俱吠陀》,并不意味前者代表的巫术诗歌晚于后者代表的颂神诗歌。一般地说,巫术诗歌的产生早于颂神诗歌。巫术诗歌的主要特点不是抚慰和乞求自然

力量或超自然力量，而是命令和劝说。《梨俱吠陀》中也有二十多首这样的诗歌，但主要都集中在《阿达婆吠陀》。随着宗教祭祀活动的日益发达，祭祀与巫术渐渐分离，并出现祭司排斥巫师的现象。上层婆罗门祭司一般将《梨俱吠陀》,《娑摩吠陀》和《夜柔吠陀》合称为“三吠陀”，而将《阿达婆吠陀》排除在外。尽管巫术在社会上层的重大祭祀中受到排斥，却在民间继续流行，在日常家庭祭祀中发挥作用，以致后来，有的婆罗门教经典规定监督者祭司除了精通三吠陀外，还应该精通《阿达婆吠陀》。

《阿达婆吠陀》中的巫术诗歌表达了吠陀时代印度人民征服自然和社会的强烈愿望，富有主观色彩。而这种强烈的主观感情正是诗歌的要素之一。它配上形象的比喻和铿锵的诗律，形成了某些巫术诗歌的艺术魅力。

在《阿达婆吠陀》巫术诗歌中，有不少是治病的咒语。这些咒语或是针对疾病本身，或是针对想象中的制造疾病的虫子或妖魔。所治的病很多，从咳嗽、发烧到黄疸、麻风，无所不包。如这首治咳嗽的咒语：

像心中的愿望，
迅速飞向远方，
咳嗽啊！远远飞去吧，
随着心愿的飞翔。

像磨尖了的箭，
迅速飞向远方，
咳嗽啊！远远飞去吧，
在这广阔的地面上。

像太阳的光芒，
迅速飞向远方，
咳嗽啊！远远飞去吧，
跟着大海的波浪。（Ⅵ·105·1—3，金克木译）

不仅用咒语治病，还用咒语防止流产：

像大地孕育一切萌芽，
愿你的胎儿保住，
妊娠期满后生下！

像大地维持森林树木，
愿你的胎儿保住，
妊娠期满后生下！

像大地维持崇山峻岭，
愿你的胎儿保住，
妊娠期满后生下！

像大地维持万物众生，
愿你的胎儿保住，
妊娠期满后生下！（Ⅵ·17·1—4）

在日常生活中，咒语不仅用来防病治病，还用来求取长寿、生子、家庭和睦，甚至求取爱情。这类爱情咒语，既有男子向女子求爱，也有女子向男子求爱；既有正当恋爱，也有婚外偷情。下面这首是男子向女子求爱：

像藤萝环抱大树，
把大树抱得紧紧；
要你照样紧抱我，
要你爱我，永不离分。

像老鹰向天上飞起，
两翅膀对大地扑腾；
我照样扑住你的心，
要你爱我，永不离分。

像太阳环着天和地，
迅速绕着走不停；
我也环绕你的心，
要你爱我，永不离分。（Ⅵ·8·1—3，金克木译）

在生产活动中，咒语用来求取雨水充足、谷物丰产和牛群安全：

咆哮吧，雷电，让大海翻腾！
雨云啊，降下乳水，滋润大地！
请你倾泻，送来充足的雨水，
让逃荒的瘦牛主人返回故里！（Ⅳ·15·6）

像百条、千条溪流
的源泉，取之不尽，
我们这千垅谷物
也这样，取之不尽。（Ⅲ·24·4）

牧草甜嫩，池水清洁，
这些繁殖牛犊的母牛，
愿你们不被盗贼侵占，
愿你们不受楼陀罗打击。（Ⅳ·21·7）

在商业活动中，咒语用来求取经商顺利。这首商业咒语的开头，将因陀罗直接称作商人：

我催促商人因陀罗，
请他走在我们前头，
作为财富的赐予者，
赶走吝啬鬼和野兽。（Ⅲ·15·1）

在军事活动中，咒语用来鼓舞士气，求取胜利。这是一首要求战鼓发挥威力的咒语（全诗十二节）：

像森林中的野兽，
看到了人就发抖；
鼓啊！要使敌人心恐慌，
使他们的心没主张。

像一群山羊和绵羊，
见狼就跑心惶惶；
鼓啊！要使敌人心恐慌，

使他们的心没主张。

像飞鸟见老鹰就发抖，
像狮子昼夜都怒吼，
鼓啊！要使敌人心恐慌，
使他们的心没主张。（Ⅴ·21·4—6，金克木译）

在政治活动中，咒语用来为国王求福。在吠陀时代，国王都有专职的家庭祭司。在国王登基、出征等等场合，都要举行祭祀仪式。《阿达婆吠陀》中有些咒语，就是在这类场合念诵的：

光辉的王国已经归于你，
你作为人主，将它统治；
让四面八方呼唤你，国王，
让一切人侍奉你，尊敬你！（Ⅲ·4·1）

在《阿达婆吠陀》中，也有不少颂神诗，但一般都是与巫术相结合的颂神诗。在这里，《梨俱吠陀》中的诸神适应巫术的需要，各自的特点基本消失，几乎都成了降伏妖魔或敌人的神。例如，在一首降魔诗（Ⅴ·29）中，巫师要求火神和因陀罗杀死恶鬼，要求酒神苏摩割下恶鬼的脑袋。下面是一首著名的颂神与巫术相结合的诗歌。巫师先是颂扬伐楼那的神威，然后发出咒语：

大神俯视尘世间，
仿佛就在人身边；
纵然做事极秘密，
也难避过诸神眼。

谁站着？谁走动？
谁隐藏？谁潜逃？
两人坐下悄悄语，
伐楼那神全知道。

一切属于伐楼那，
无限大地和苍穹；
他的肚皮是大海，

却也躺在小池中。

纵然能够越过天，
也难回避伐楼那；
他的间谍有千眼，
从上到下细搜查。

天地之内天地外，
伐楼那神全看见；
犹如赌徒掷骰子，
他能数清人眨眼。

你的绞索七乘七，
条条松开为捆人；
但愿它们捆骗子，
莫捆那些老实人。

百条绞索紧收束，
不给骗子留生路，
让这歹徒肚皮裂，
犹如木桶掉了箍。

…………

我用绞索捆住你，
某某家族之某人，
某某母亲之某儿，
我用此法制服你！（Ⅳ·16·1—7、9）

这最后一节诗显然是留给巫师在使用时，随口填上具体诅咒对象的名字。

在《梨俱吠陀》中，已有不少赞颂祭主布施的诗句反映婆罗门祭司的贪婪。在《阿达婆吠陀》中，婆罗门祭司（或巫师）的贪婪显得更加赤裸。他们并不真正敬畏天神，只是为了索取财物，而将自己摆在天神代理人的地位：

通过婆罗门之口，
天上诸神要求牛；
倘若有人不肯给，
激怒诸神麻烦惹。（Ⅶ·4·20）

他们为了维护自己的特权和财产，无限夸张自己的威力。在一首有关婆罗门的牛的诗歌中，他们将自己的口舌比作利箭和飞弹：

婆罗门有利箭飞弹，
弹无虚掷，箭无虚发；
满怀愤怒紧追逐，
再远也能命中他。（Ⅴ·18·9）

在《阿达婆吠陀》中，还有一些近似哲学思索的诗歌，里面含有不少后来属于奥义书哲学的术语。但巫师编制的这类诗歌显然是实用性质的，而不是思辨性质的。他们只是随手撷取当时正在形成中的哲学术语，以增加巫术诗歌的神秘性。他们对牛的赞颂很能说明这一点。牛被抬高到世界创造者和保护者的地位："神靠牛存在，人靠牛存在，太阳照耀下，一切皆是牛"（Ⅹ·10·34）。"牛支持天地，牛支持空间，牛支持六方，牛进入万物"（Ⅳ·11·1）。牛被说成包含一切至高存在——"规律"、"梵"和"苦行"。婆罗门巫师以这种带有哲学色彩的语言赞颂牛，无非是想表 明他们掌握牛的奥秘，有资格接受别人馈赠的牛。巫师或祭司并无真正的哲学要求。因此，《阿达婆吠陀》和《梨俱吠陀》一样，只能说含有吠陀哲学思想的萌芽。真正意义上的吠陀哲学产生于后来的奥义书中。

第五章　梵书、森林书和奥义书

虽然在《夜柔吠陀》和《阿达婆吠陀》中已经出现部分散文祷词和咒语，但从总体上说，四部吠陀本集是韵文作品。吠陀时期的散文作品是梵书、森林书和奥义书。当然，这也是从总体上说的，不排斥其中含有部分韵文作品。

梵书(Brāhmaṇa)这一名称的词源是"梵"(Brahman)。"梵"的原义一般是指吠陀颂诗，由此，念诵吠陀颂诗的人叫做婆罗门(Brāhmaṇa，阳性)，解释吠陀颂诗的书叫做梵书(Brāhmaṇa，中性)。

现存梵书有十几种，分属四吠陀。其中重要的有下列几种：《爱达雷耶梵书》(Aitareya-Brāhmaṇa)，属于《梨俱吠陀》，共有四十章，主要谈论苏摩祭、动物祭和王祭。《憍尸多基梵书》(Kauṣītaki-Brāhmaṇa)，属于《梨俱吠陀》，共有三十章，主要谈论火祭、新月和满月祭、季节祭和苏摩祭。《二十五梵书》(Pañcaviṃśa-Brāhmaṇa)、《二十六梵书》(Ṣaḍviṃśa-Brāhmaṇa)和《阇密尼耶梵书》(Jaiminīya-Brāhmaṇa)，属于《娑摩吠陀》。《牛道梵书》(Gopatha-Brāhmaṇa)属于《阿达婆吠陀》。台提哩耶梵书(Taittirīya-Brāhmaṇa)，属于《黑夜柔吠陀》。《百道梵书》(Śatapatha-Brāhmaṇa)，属于《白夜柔吠陀》，共有十四卷，一百章。这是一部最长、也是最重要的梵书。前九卷阐述《白夜柔吠陀》前十八章。第十卷阐述祭坛的奥秘。第十一至十四卷除了补充前面各卷内容，还阐述学生拜师、吠陀学习、葬礼、马祭、人祭、全祭和大锅祭等。

在梵书中，祭祀成了最高目的。一切力量都源自祭祀，连天神也不例外。婆罗门祭司已被抬高到神的地位，如《百道梵书》声称："确实有两种神：众神是天上的神，有学问的婆罗门是人间的神。祭品供给众神，祭祀酬金供给婆罗门"。婆罗门祭司为了独揽祭祀大

权，千方百计将祭祀仪式繁琐化和神秘化。各种梵书的主要内容即是详细介绍各种祭祀仪式，阐述它们的起源和意义，指导各种吠陀颂诗的用法。当然，各种祭祀应该付给祭司什么报酬是决不会遗漏的。总之，梵书是婆罗门祭司的专业用书——“祭祀学”著作。

作为“祭祀学”著作，梵书的研究价值在宗教史。但婆罗门祭司在解释一些祭祀仪式的起源和意义时，采用了一些神话传说。这些神话传说的故事情节比较具体充实。从文学发展的角度看，它们上承《梨俱吠陀》，下启史诗和往世书。

在《百道梵书》中，有个著名的补卢罗婆娑和优哩婆湿的故事，脱胎于《梨俱吠陀》神话。优哩婆湿是天女。她爱上凡人补卢罗婆娑。他俩结婚时，优哩婆湿讲明条件：“不要让我看到你的裸体”。他俩同居了好久，优哩婆湿也怀了孕。天上的乾达婆（也译伎乐天）对此不满，为了让优哩婆湿回去，施计在夜里偷走她拴在床头的两只羊羔。她连续两次惊呼：“有人把我的羊羔抢走了，就仿佛这里没有英雄好汉，没有男人似的。”补卢罗婆娑按捺不住，赤身露身跳起来追赶。乾达婆乘机打了个闪。这样，优哩婆湿看到了补卢罗婆娑的裸体，立刻消失不见。补卢罗婆娑悲恸哀号，四处寻找优哩婆湿。最后，他在一个莲花池边找到优哩婆湿。他俩就用《梨俱吠陀》里的诗歌（X·95·1—2、14—16）一问一答。优哩婆湿同情他，叫他除夕夜里来这里相会。他按时来到，并遵照优哩婆湿的吩咐，第二天向乾达婆求取变成他们的同类的恩惠。乾达婆教他举行一种特殊的火祭。通过这种火祭，他如愿以偿，变成了一个乾达婆。①

在《爱达雷耶梵书》中，有个著名的犬阳故事。国王赫利希旃陀罗有一百个妻子，但没有一个儿子。他求子心切，向伐楼那神许愿说：“如果我生下一个儿子，就拿他向你祭祀”。这样，他生了个儿子，取名罗西多。伐楼那要国王兑现诺言。他一再推托，直至罗西

① 参阅季羡林：《关于〈优哩婆湿〉》（同前引书，第106—108页）。

多长大成人。最后，他准备杀子祭神，而罗西多逃进了森林。伐楼那惩罚国王，让他得了鼓胀病。罗西多闻听此讯，准备回家。但因陀罗化作婆罗门劝阻他。在他流浪的第六年，遇见一个饥饿的婆罗门。他用一百头牛，买下这个婆罗门的二儿子犬阳。罗西多把犬阳带到父亲那里。国王征得伐楼那同意，以犬阳代替罗西多作祭品。但在祭祀时，没人捆绑犬阳。于是，再用二百头牛，买通犬阳的父亲来捆绑和杀死犬阳。犬阳心想："他们不把我当人看，想要杀掉我。那好吧，我向众神祈求庇护"。他连续念诵《梨俱吠陀》中的诸神颂诗。当念到黎明女神颂诗时，他身上的绳索松开，国王的鼓胀也消失。最后，担任劝请者祭司的众友仙人收下犬阳作义子。这个故事反映后期吠陀时代，社会两极分化严重，甚至婆罗门也可能落到卖子度日的可悲境地。同时，也反映婆罗门教中确实存在残酷野蛮的人祭。从文学形式上看，这个故事采用韵散杂糅的文体，其中诗歌部分的语言和诗律都接近后来的史诗。

《梨俱吠陀》中的诸神地位在梵书中已经发生变化。原来一些主要的神在梵书中无足轻重，其地位被原来一些次要的神如楼陀罗（即后来的湿婆）和毗湿奴取代。生主(Prajāpati)在《梨俱吠陀》中只是因陀罗等大神的称号，现在不仅成了独立的神，而且作为创造主，位居众神之首。阿修罗原来还有神的意义，现在只有魔的意义。

在梵书中，有关生主创世的传说很多，但具体内容不一致。这些创世传说一般都是这样开头的："在太初，只有生主一人。他寻思道：'我怎样能获得后代？'他折磨自己，克制自己"。然后，他创造出这个，创造出那个……。他完成创世任务后，筋疲力竭，通过诸神举行祭祀，才恢复体力。在有的创世传说中，生主本人也是被创造出来的："在太初，别无他物，只有水。这些水渴望繁殖。它们折磨自己，克制自己。它们完成苦行后，水中产生一个金蛋。……从这金蛋中产生一个人，他就是生主"(《百道梵书》)。

另外，在有的创世传说中，创造主被说成是"梵"："在太初，只

有梵。它创造出众神，然后让他们居住在这些世界：火神在地上世界，风神在空中世界，太阳神在天上世界"(《百道梵书》)。这个"梵"(Brahman，中性)即是后来的"梵天"(Brahmā，阳性)。由此可见，在往世书神话传说中形成的印度教三大主神——梵天、湿婆和毗湿奴，在梵书中已经初露端倪。

森林书(Āraṇyaka)是梵书的结尾部分，或者包含在梵书中，或者作为梵书的附录。现存森林书有八种，如《爱达雷耶森林书》(Aitareya-Āraṇyaka)、《憍尸多基森林书》(Kauṣītaki-Āraṇyaka)、《多勒婆迦罗森林书》(Talavakāra—Āraṇyaka)和《台提哩耶森林书》(Taittirīya—Āraṇyaka)等。

奥义书(Upaniṣad)数量很大，不下二百种，但大多产生年代很晚，与吠陀文献无关，不是严格意义的奥义书。一般公认的主要奥义书有十三种，而其中最古老的有六种：《爱达雷耶奥义书》(Aitareya-Upaniṣad)、《憍尸多基奥义书》(Kauṣītaki-Upaniṣad)、《台提哩耶奥义书》(Taittirīya-Upaniṣad)、《广林奥义书》(Bṛhadāraṇyaka-Upaniṣad)、《歌者奥义书》(Chāndogya-Upanisad)和《由谁奥义书》(Kena-Upaniṣad)。它们或者包含在梵书和森林书中，或者作为梵书和森林书的附录。

森林书和奥义书也被称作"吠檀多"(Vedānta，意思是"吠陀的终结")。一方面，从编年史上说，它们是吠陀时期的最后文献；另一方面，从吠陀教学上说，它们是排在最后的课程。后来有一派哲学家认为奥义书中包含吠陀的终极目的，故而将他们的哲学命名为吠檀多哲学。这是对"吠檀多"一词的又一层理解。

森林书和奥义书虽然排列在梵书之后，但它们的主题思想却不是梵书的继续或总结，而是对梵书礼仪主义的反拨。婆罗门垄断知识，宣传礼仪主义，以谋求自己的最高社会地位。这种状况必然引起其他种姓不满。刹帝利种姓首先站出来，在知识领域发展哲学思辨，与婆罗门的礼仪主义相抗衡。在梵书中已经记载有这种思想

斗争动向。在奥义书中，不少记载表明一些非婆罗门种姓人物已经在知识领域里确立崇高地位，婆罗门也向他们求教。

森林书是在远离城镇和乡村的森林里秘密传授的。它们主要不是制定祭祀的实施规则，而是探讨祭祀的神秘意义。这些森林书的作者隐居森林，不仅摒弃世俗生活方式，也摒弃世俗祭祀仪式。他们强调内在的或精神的祭祀，以区别于外在的或形式的祭祀。这样，森林书标志着由梵书的"礼仪之路"转向奥义书的"知识之路"。

奥义书 这一书名的原义是"坐在某人身旁"，具有"秘传"的意思。《歌者奥义书》中这样宣称："这种梵的原理可以传授给自己的长子或自己的心腹弟子，而不能传授给其他人，无论他是谁，即使他献上海水环绕、宝藏遍布的整个大地"。然而，奥义书中的许多记载表明，并非每个奥义书学者都恪守这种原则。只要有人肯付高额酬金，还是能找到传授者的。

奥义书的内容是驳杂的，其中最重要的成分是有关世界终极原因的哲学思辨。由于它们不是现代意义上的哲学论著，我们不能期望从中理出周密完整的哲学体系。下面只是选取奥义书中一些对后世印度文化产生深远影响的重要哲学观点，予以简略的说明。

奥义书中最重要的一个哲学观点可以表述为："宇宙即梵，梵即自我"。梵在梵书中获得宇宙创造主的地位，在奥义书中代表宇宙本体。自我(Ātman，音译阿特曼)的意思是个体灵魂。这样，"宇宙即梵，梵即自我"，就是梵我同一，宇宙本体与个体灵魂同一。奥义书中经常说的"你是那个"("你"指的是自我，"那个"指的是梵)、"我是梵"，表达的就是这种唯心主义哲学观点。例如，《歌者奥义书》说道："我内心深处的这个自我，小于米粒、麦粒、芥子粒、黍子粒……。我内心深处的这个自我，大于地，大于空，大于天，大于一切领域。一切行动，一切希望，一切气味，一切滋味，全在自我中……。我内心深处的这个自我就是这个梵"。又如，《憍尸多基奥义书》和《广林奥义书》认为应从能知的自我中寻找梵，因为"正如从

蜘蛛中产生蜘蛛网，从火焰中产生四处飞溅的火花，同样，从这个自我中产生一切生命的呼吸、一切世界、一切天神和一切生物”。这种“梵我同一”的哲学思辨标志印度理论意识初步成熟。它冲破了梵书礼仪主义樊篱，是一次真正的思想解放。

这种“梵我同一”论形成特殊的奥义书泛神论。它在多样化的宇宙存在中看到自我。这个自我即是神，它无处不在。这也导致伦理上的泛爱论。既然在一切生物中看到自我，自然也就应该热爱一切生物。

奥义书中另一个重要的伦理观念是与轮回论相联系的业报论。奥义书认为人死后，通过灵魂转移获得再生。但再生为什么，取决于人生前的业(即行为)。然而，人生的最高目标是解脱，即超出轮回。解脱的方法就是认识自我与梵的同一。在奥义书中表现出对这种最高认识的热烈追求。这种追求显然推动了印度哲学思辨的发展，但也产生了蔑视和逃避现实世界的不良后果。

奥义书具有一定的文学性。奥义书哲学家喜欢用直觉的方式表达他们的观点。他们大量运用通俗的比喻，也经常采用生动的问答和对话形式。他们对终极知识的热烈追求，也使他们的论述蕴含一种诗的激情。应该说，这些文学因素对奥义书的广泛流传起了一定的辅助作用。

第二编

史诗时期

（公元前四世纪至公元三、四世纪）

第一章 概 述

约在公元前六世纪初，印度的部落大部分过渡到国家。当时有阿槃底、犍陀罗、憍萨罗、跋祇和摩揭陀等十六个大国，还有许多小国。在列国纷争中，摩揭陀国势力最强。至难陀王朝时期（约公元前364—324年），摩揭陀国已经统一恒河流域和印度中部一些地区。约公元前324年，旃陀罗笈多在印度西北自立为王，进而推翻难陀王朝，建立孔雀王朝。至孔雀王朝第三代国王阿育王时期（约公元前273—232年），除南部迈索尔地区外，整个印度都已并入孔雀王朝版图，成为印度历史上第一个幅员辽阔的统一帝国。阿育王统治时期是孔雀王朝的鼎盛时期，在他死后不久，帝国即告分裂。约公元前187年，巽伽篡位，推翻孔雀王朝，在摩揭陀建立巽伽王朝（公元前187—75年），但其统治范围只限于恒河中下游。接着是甘婆王朝（公元前75—30年）。在孔雀帝国灭亡后，印度不断遭到大夏人、安息人和塞种人等外族入侵。约一世纪中叶，中亚崛起强大的贵霜帝国，不断入侵和吞并印度领土。至迦腻色迦时期（约78—101/102年），贵霜王朝建立了一个纵贯中亚和西北印度的庞大帝国。迦腻色迦死后，贵霜帝国逐渐衰落和瓦解。直至四世纪，印度笈多王朝兴起，再次统一印度北部。

在这个列国争霸和帝国统一的时代，政治经济发生着剧烈变革，印度由奴隶社会渐渐过渡到封建社会。尖锐复杂的阶级斗争也反映在意识形态领域。

在这一时期，婆罗门为了维护自己在吠陀时代形成的特权地位，着力于编订法经（Dharmasūtra）和法论（Dharma-sāstra）。他们企图通过法律和社会道德规范，将以奴隶制为基础的种姓制度永恒化。法经产生于公元前六至三世纪，主要反映吠陀时代后期的社会

状况;法论晚于法经,主要是对法经的增订和阐释。现存最古老、最著名的一部法论是《摩奴法论》(Manusmṛti),成书年代一般认为在公元前后二世纪之间。这部法论主要谈论人生四阶段(梵志、居家、林栖和出家)的责任、国王的职责、民法和刑法、种姓的起源、惩罚方式等等。其核心是维护种姓制度。其他类似的法论有《毗湿奴法论》(Viṣṇusmṛti)、《祭言法论》(Yājñavalkyasmrti)、《那罗陀法论》(Nāradasmṛti)、《毗诃跋提法论》(Bṛhaspatismṛti)和《迦旃延那法论》(Kātyāyanasmṛti)等,都是二世纪以后的产物。这些法论因循守旧,常常是婆罗门一厢情愿的"立法",不一定符合变化了的社会现实。

与此同时,兴起了许多反对婆罗门教的宗教和哲学思想派别。根据文献记载,其中较重要的有:一、以阿耆多·翅舍钦婆罗(Ajita Keśakambali)为先驱的印度古代唯物主义思想派别——顺世论(也称斫婆伽派)。这派认为世界的本原是"地、水、火、风"四大物质原素,否认脱离肉体的灵魂存在,反对业报、轮回、祭祀、苦行等等婆罗门教义。二、以末伽梨·拘舍罗(Makkhali Gosāla)为代表的生命派。这派也反对婆罗门教宣扬的祭祀、善恶报应、今生来世等学说,而提倡一种"听其命运,顺其自然"的宿命论。三、尼乾陀·若提子(Nigganṭha Nātaputta)为代表的耆那教。尼乾陀·若提子本名筏驮摩那(Vardhamāna),出生在吠舍离郊外一个属于刹帝利种姓的若提族,三十岁出家,四十二岁得道,被耆那教徒尊称为"大雄",七十二岁逝世(公元前528年,一说公元前486年)。传说他是耆那教第二十四位祖师。但前二十三位祖师中,只有第二十三位祖师巴湿伐(Pārśva)有历史根据。耆那教接受婆罗门教的某些传统教义,如业报、轮回、苦行和解脱,但他们否认婆罗门圣典吠陀的权威性,反对婆罗门祭司的特权,强调和歌颂王权。耆那教奉行"五戒":不杀生、不妄语、不偷盗、不奸淫、不占有;恪守"三宝":正智、正信、正行;尤其强调苦行和不杀生(非暴力)。

在反对婆罗门教的宗教派别中,影响最大的还是佛教。佛教创

始人佛陀(约公元前 565—485 年)本名乔答摩·悉达多(Gautama Siddhārtha),是迦毗罗卫城(今在尼泊尔)释迦族的王子,属于刹帝利种姓。佛教徒尊称他为释迦牟尼(Śākyamuni),意思是“释迦族的圣人”。他所宣传的早期佛教教义主要是“四谛”、“八正道”、“十二因缘”、“涅槃”、“五蕴”、“无我”和“种姓平等”。其中最基本的教义是“四谛说”:一、苦谛,即人生充满痛苦;二、集谛,即痛苦的原因是有欲望;三、灭谛,即摆脱痛苦的办法是灭寂欲望,达到“涅槃”境界;四、道谛,即要达到“涅槃”,就必须修“八正道”。显然,佛陀的宗教理论的出发点是认为世界和人生仅仅是苦难。这种“苦谛”是现实苦难的反映。在列国纷争时代,兼并战争此伏彼起,不仅广大劳动人民处于水深火热之中,列国帝王、尤其是小国君主也处在朝不保夕的地位。佛陀作为小国没落奴隶主阶级的代表,他无力阻挡表现为“罪恶”和“苦难”的历史车轮前进,于是悲观厌世,唯心地把现实的苦难归结为个人的求生意志,鼓吹通过自我克制,灭寂生存欲望,达到虚妄的“涅槃”。这种精神鸦片对小国没落奴隶主阶级以及广大受苦难而又找不到出路的劳动人民自然具有一定的迷惑力。这是佛教得以广泛流传的原因之一。而且,佛陀为了争取民众,反对佛教徒用“高雅的”梵语宣教,而主张用佛教徒们各自的方言俗语宣教。佛陀本人宣教的俗语是半摩揭陀语。(有人主张,佛使用多种语言,宣扬教义。)佛教现存小乘经典就是用当时的另一种俗语——巴利语撰写的。这是佛教得以普及的又一原因。更重要的是,早期佛教反对信神、祭祀和苦行,否认婆罗门种姓的至高无上地位。他们批驳婆罗门的神创种姓理论,宣称原先人类并没有种姓区分,只是后来出现土地私有制,“共封田宅,以分疆畔”,并出现偷盗和诤讼,“于是世间便有王名,以正法治民,故名刹利(即刹帝利)”。当然,佛教的这种种姓起源论也不完全符合历史原貌,但它反映了佛陀时代社会发展中的实际状况和趋向,有助于加强刹帝利王权,抑制婆罗门神权。这不仅符合刹帝利王族利益,也有利于

吠舍商人阶层的贸易活动。因而，佛教在这一时期得到刹帝利帝王和吠舍大商人的有力支持。

印度佛教为我们留下了浩翰的文献，统称为三藏——律藏、经藏和论藏。佛教经文有个特点：为了吸引广大民众，常常利用通俗的寓言故事阐发教义；文体也不拘一格，常常采用韵散杂糅的形式。这样，不少佛教典籍富有文学色彩，并为我们保存了大量民间传说和寓言故事。在这些方面，印度佛教对中国古代文学产生过深远影响，尤其值得我们注意。

这一时期最重大的文学成就是产生了印度两大民族史诗《摩诃婆罗多》和《罗摩衍那》。两大史诗与吠陀文学的本质区别在于后者产生于婆罗门祭司阶层，而前者产生于与刹帝利王族关系密切的"苏多"阶层。在《摩诃婆罗多》中，苏多是刹帝利男子与婆罗门妇女结婚所生的儿子。他们在王室中享有中等地位，往往担任帝王的御者和歌手。他们经常编制英雄颂歌称扬古今帝王的业绩，形成一种新兴的世俗文学传统，有别于婆罗门以祭祀为中心的宗教文学传统。在《罗摩衍那》中，苏多是支持刹帝利的婆罗门。当然，这种英雄颂歌在吠陀文学中已经初露端倪，如《梨俱吠陀》中的"布施颂"、梵书和家庭经中的"颂人诗"，但尚未占据重要地位。只是到了列国争霸时代，有了适宜的政治气候和肥沃的现实土壤，才兴盛起来。而两大史诗就是在这些英雄颂歌的基础上形成的。

现存两大史诗抄本，《摩诃婆罗多》约有十万颂，《罗摩衍那》约有二万四千颂，篇幅之长，在世界各民族史诗中是少有的。但它们远非原始形式。尤其是《摩诃婆罗多》，已经变成一部百科全书式的作品，其中包含宗教、哲学、政治、伦理等各种非文学成分。应该说，这两大史诗是漫长的历史产物，是历代宫廷歌手苏多和民间吟游诗人的集体创作成果。现在所标明的《摩诃婆罗多》作者毗耶娑和《罗摩衍那》作者蚁垤，很可能是这两大史诗原始形式的作者或在这两大史诗形成过程中起过加工整理作用的最关键人物。

两大史诗诞生以来，对两千多年印度人民的精神生活产生深刻影响，几乎成了支撑印度教文化的一双巨足。甚至在今日印度，两大史诗的故事依然盛传不衰，家喻户晓。这两大史诗也曾对亚洲许多国家产生程度不同的影响。这样一份重要的人类文化遗产，理应受到我们高度重视。

两大史诗是用梵语写的。史诗梵语在语音和语法变化上比吠陀语简易。它是一种比较通俗的梵语，既保留了一些吠陀语法形式残余，同时也受到方言俗语的影响。史诗梵语有别于这一时期正在形成的古典梵语。波你尼（Pāṇini，约公元前四世纪）的《八章书》（Aṣṭādhyāyī），又名《波你尼经》（Pāṇinisūtra），总结了当时的梵语语法，予以规范化，为古典梵语奠定了基础。迦旃延那（Kātyāyana，公元前三世纪）的《释补》（Vārtika）是对波你尼语法的增订。波颠阇利（Patañjali，约公元前二世纪）写了一部重要的波你尼语法注疏，称作《大疏》（Mahābhāṣya）。这部《大疏》不仅是梵语语法经典，而且开创了印度后来盛行的注疏文体。

这一时期另一个重要文学现象是印度南方文学的兴起。吠陀语、梵语、巴利语和各种俗语都是印度北方语言，同属印欧语系。而印度南方语言属于达罗毗荼语系，主要有泰米尔语、卡纳尔语、泰卢固语和马拉雅拉姆语。作为文学语言，泰米尔语在达罗毗荼语系中成熟最早，历史最悠久。卡纳尔语、泰卢固语和马拉雅拉姆语现存最早的文学作品分别是九世纪纳利波登格（Nṛpatunga）的《诗王路》（Kavirājamārga）、十一世纪南纳耶·帕得（Nannaya Bhaṭṭa）的《安得拉婆罗多》（Āndhrabhārata）和十四世纪希利·罗摩（Śrī Rāma）的《罗摩传》（Rāmacarita），而泰米尔语现存最早的文学作品要追溯到公元前五世纪。与梵语文学史诗时期的时限大致对应，公元前五世纪至公元前二世纪是泰米尔文学的桑伽姆时期，产生了丰富的诗歌文学。

第二章 《摩诃婆罗多》

《摩诃婆罗多》(Mahābhārata)的现存抄本很多,分为南北两种传本。抄本字体不一,北方传本有天城、舍罗陀、尼泊尔、梅提利和孟加拉字体,南方传本有泰卢固、葛兰陀和马拉雅拉姆字体。抄本的书写材料大多是棕榈叶("贝叶")和纸张,少数是桦树皮。抄本的年代绝大多数属于十五世纪以后,其中流行最广的天城体"青项本"是十七世纪晚期的产物。南北传本的内容有许多歧异,长度也参差不齐,总的来说,南方传本比北方传本长,约有十万颂(每颂一般四个音步,三十二个音节)。

为了给《摩诃婆罗多》研究提供一个坚实的基础,印度班达卡尔东方研究所响应国际梵文学界的倡仪,从 1919 年起,承担编订《摩诃婆罗多》精校本的任务。印度许多著名的梵文学者参加了这项工作,1933 年出版精校本第一卷,1966 年全书出齐,共十九卷,前后历时将近半个世纪。首任主编是苏克坦卡尔(V. S. Sukthankar,1943 年逝世),第二任主编是贝尔沃卡尔(S. K. Belvalkar),第三任主编是威迪耶(P. L. Vaidya)。

精校本的篇幅不是十万颂,而是八万多颂。校勘的目的无非是"求古本之真",恢复作品的原始形式。但对《摩诃婆罗多》来说,这是一种不可企及的理想。精校本只是在现存这些并不古老的抄本基础上,提供一种尽可能古老的版本。同时,它排除种种明显的讹字和衍文,因而也是一种比较纯洁的版本。另外,它以脚注和附录的方式,将所有重要抄本的重要异文一一列出,这使它实际上比过去的任何抄本都完全,有利于《摩诃婆罗多》研究。

第一节　成书年代

关于《摩诃婆罗多》的成书年代是梵文学者长期探讨和研究的一个问题，虽然迄今尚未形成确切的定论，但也渐渐产生了一些多数学者可以在原则上表示同意的看法。

首先，我们可以排除一种将神话传说当作历史的印度传统说法，即认为《摩诃婆罗多》写成于公元前 3100 年。这种说法的依据是《摩诃婆罗多》中写道：

这位黑岛生大仙，
孜孜不倦整三年，
终于完成这杰作——
摩诃婆罗多故事。(1·56·32)[①]

黑岛生即传说中的《摩诃婆罗多》作者毗耶娑(Vyāsa)的本名(出生在岛上，皮肤是黑的，故得此名)。《摩诃婆罗多》中又写道：

在迦利时代和
二分时代之间，
五湖地区发生
俱卢般度之战。(1.2.9)

按照印度神话传说，迦利时代开始于公元前 3102 年，黑天死于迦利时代的第一天。又按照《摩诃婆罗多》故事，般度族五兄弟在黑天死后，结束统治，远行升天。而毗耶娑在般度族五兄弟升天后，开始创作《摩诃婆罗多》，用了三年时间。这样，成书年代便是公元前 3100 年。

这种成书年代貌似精确，但只能当作神话看待，绝对不足凭信。德国梵文学者温特尼茨(M. Winternitz)曾经提出《摩诃婆罗多》

---

① 本章《摩诃婆罗多》引文均依据印度班达卡尔东方研究所精校本，括号中所标数字依次为篇、章、颂。

的成书时代“在公元前四世纪至公元四世纪之间”，尽管时间跨度八百年，长期以来反倒为多数学者所接受。温特尼茨的结论主要依据如下事实：首先，整个吠陀文献没有提及《摩诃婆罗多》，只有在一部年代无法确定的《阿湿婆罗衍那家庭经》(Āśvalāyana Gṛhyasūtra)中提到过两部圣书名《婆罗多》和《摩诃婆罗多》。最早明确记载俱卢和般度两族战争故事(虽然未提及书名《婆罗多》或《摩诃婆罗多》)的文献是波颠阇利(约公元前二世纪)的《大疏》。公元前三、四世纪的佛教巴利文经典没有提及《摩诃婆罗多》，只有其中的《本生经》提到这部史诗中的一些人物名，但具体事迹与史诗颇有出入。因而，《摩诃婆罗多》的原始形式不可能出现在吠陀时代结束前，即不可能早于公元前四世纪。其次，古典小说家波那(约七世纪)和哲学家枯马立拉(约八世纪)的著作以及公元五世纪后的铭文记载表明这部史诗在那时已经成为一部宗教经典，而且在篇幅上已经达到十万颂。因而，《摩诃婆罗多》的现存形式不可能晚于公元四世纪。

至于《摩诃婆罗多》在这漫长的八百年间的具体形成过程，学者们经过多年探讨，现在一般倾向于分成三个阶段：一、八千八百颂的《胜利之歌》(Jaya)，二、二万四千颂的《婆罗多》(Bhārata)，三、十万颂的《摩诃婆罗多》。这三种字数的《摩诃婆罗多》故事，在现存抄本的第一篇中都曾提及：

我和苏迦知道
这八千八百颂，
或许全胜也知道
这八千八百颂。

他编了《婆罗多本集》，
共有二万四千颂，
里边没有加插话，
智者称作《婆罗多》。(1.1.61)

他又编了另一部，
颂数总计六十万；
其中一半三十万，
流传天国天神间。

列祖列宗十五万，
罗刹药叉十四万；
余下这个十万颂，
流传尘世凡人间。

这里所引第一和第三、四首见于某些抄本，精校本正文未收。第一首中的“我”是吟诵史诗的歌手，八千八百颂指最早由毗耶娑口授，群主记录下来的原始版本。第二、第三首中的“他”是指毗耶娑。当然，这八千八百颂和二万四千颂的说法也带有传说性质，但可以作为象征性的参考数字。因为《摩诃婆罗多》的篇幅经历了一个逐渐膨胀的过程，这一点是毫无疑义的。

《摩诃婆罗多》的原始形式可能叫做《胜利之歌》。这是因为在一些抄本的开卷第一首献诗是这样的：

向人中至高的
那罗延和那罗致敬！
向娑罗室伐蒂女神致敬！
我开始吟诵《胜利之歌》。(1.1.献诗)

另外，在《摩诃婆罗多》中，“胜利”一词有时也直接作为这部史诗的代名词。例如：

渴望胜利的人都应听取
这部名曰《胜利》的历史，
听后他能征服大地，
也能击败一切仇敌。(1.56.19)

可以设想，毗耶娑的《胜利之歌》讲述的是婆罗多族大战的核心故事。毗耶娑将这《胜利之歌》传授给自己的五个徒弟，由他们在世间漫游吟诵。这些徒弟在传诵过程中，逐渐扩充内容，使《胜利之

歌》扩大成各种版本的《婆罗多》：

这位优秀的导师
向苏孟多、阇密尼、
贝罗、吠商波衍那
和儿子苏迦传授。(1.57.74)

他教会他们四吠陀
和《摩诃婆罗多》
从此出现了由他们
传诵的各种《婆罗多》。(1.57.75)

毗耶娑的这五个徒弟实际上是各种宫廷歌手苏多和民间吟游诗人的象征。据此我们可以想象《摩诃婆罗多》的早期传播方式及其内容和文字的流动性。

如果说从《胜利之歌》向《婆罗多》的演变，主要是充实故事内容，“里边没有加插话”。那么，从《婆罗多》向《摩诃婆罗多》(意译是《伟大的婆罗多》或《大婆罗多》)的演变，主要不是充实故事内容，而是汇入大量与核心故事关系不太紧密的插话。这些插话大多是可以独立成章的神话传说、英雄颂歌、寓言故事以及婆罗门教的哲学、政治、伦理和法律论著。精校本首任主编苏克坦卡尔令人信服地证明，这二万四千颂左右的《婆罗多》曾经一度被婆罗门苾力瞿族垄断。由于《婆罗多》是颂扬刹帝利王族的英雄史诗，因而苾力瞿族竭力以婆罗门观点改造《婆罗多》，塞进大量颂扬苾力瞿族和抬高婆罗门种姓地位的内容。此后，原始的《婆罗多》失传，代之以《摩诃婆罗多》流传至今。

关于这部史诗的作者毗耶娑，我们目前所知道的都是传说，很难断定他是真实的历史人物。他既是这部史诗的作者，又是这部史诗中的人物。按照史诗本身的故事，毗耶娑是渔家女贞信在嫁给福身王之前的私生子，名叫黑岛生。贞信和福身王的儿子奇武婚后不久死去，留下两个遗孀，面临断绝后嗣的危险。于是，贞信找来在森

林中修炼苦行的黑岛生，让他代替奇武，生下三个儿子——持国、般度和维杜罗。此后，毗耶娑仍然隐居森林，但他目睹和参与了持国百子（俱卢族）和般度五子（般度族）两族斗争的全过程。在般度族五兄弟升天后，他创作了这部史诗。如果史诗中的这些内容不是后人杜撰添加的，那么可以认为毗耶娑是这部史诗的原始作者。

按照印度传统，毗耶娑不仅被说成是《摩诃婆罗多》的作者，还被说成是四吠陀的编订者、往世书的编写者、吠檀多哲学经典《梵经》的作者，等等。将相距数百乃至上千年的著作归诸同一作者，显然是荒谬的。不过，我们应该注意到，毗耶娑这个名字本身具有"划分"、"扩大"、"编排"等含义。因此，将毗耶娑看作一个公用名字或专称，泛指包括《摩诃婆罗多》在内的古代印度一切在漫长历史时期中累积而成的庞大作品的编订者，也未尝不可。在往世书神话中，就提到有二十八个毗耶娑，依次在循环出现的二分时代，将吠陀编排一次。这或许可以作为这一看法的一个佐证。

第二节　思想内容

《摩诃婆罗多》全书分成十八篇。正文之外，还有一部作为附录的《诃利世系》。这部附录显然属于晚出的往世书式的作品，是史诗本文中崇拜黑天的后期成分的进一步发展。这样一部经历了从奴隶社会至封建社会漫长历史时期的庞大史诗，其思想内容必然丰富复杂，不宜一概而论。对于史诗的内容，必须兼顾两个方面：它既是一部英雄史诗，即如书名所表示的那样，是"伟大的婆罗多族的故事"；又是一部"百科全书"，即如史诗结尾部分所宣称的那样，囊括了人生"四大目的"的全部内容：

正法和利益，
爱欲和解脱，
这里有，别处有，

这里无，别处无。（18・5・38）

而对于史诗反映的思想，必须运用历史的眼光，审视各种具体情况，区别对待。下面分成主线故事和各种插话（包括《诃利世系》）两大部分介绍《摩诃婆罗多》的思想内容。

一、主线故事

《摩诃婆罗多》十八篇每篇都有点题的篇名。

第一《始初篇》（Ādiparvan，7984 颂①）：象城的福身王爱上渔夫的女儿贞信。渔夫嫁女的条件是王位由贞信生下的儿子继承。福身王已经有个儿子天誓，无法答应这个条件。天誓得知情况，愿为父王作出最大牺牲，向渔夫发誓永不结婚，独身一世。天誓由此得名毗湿摩（意思是“立下可怕誓言的人”）。贞信为福身王生下花钏和奇武两个儿子。花钏和奇武先后继承王位，都没有留下子嗣就死去。贞信征得毗湿摩同意，找来自己婚前的私生子毗耶娑，让他与奇武的两个遗孀生下持国和般度，并与一个女仆生下维杜罗。持国天生眼瞎，由般度继承王位。持国娶妻甘陀利，生下以难敌为首的百子。般度娶妻贡蒂和玛德利，生下坚战、怖军、阿周那、偕天和无种五子。这便是伟大的婆罗多族的两支后裔，前者称为俱卢族，后者称为般度族。

般度死后，持国执政。般度五子和持国百子一起在宫中学习武艺，互相之间时有磨擦。坚战成年后，持国指定他为王位继承人。但持国的长子难敌企图霸占王位，勾结母舅沙恭尼，设计陷害坚战五兄弟。他们造了一座易燃的紫胶宫，让般度五子和贡蒂去住，准备在夜间纵火烧死他们。由于维杜罗通风报信，般度族从紫胶宫中预先挖好的地道逃入森林，躲过了这场烈焰焚身的灾难。

在森林中，般度族遭到一个罗刹威胁。怖军杀死这个罗刹，并与罗刹的妹妹结婚，生下儿子瓶首。般遮罗国王的女儿黑公主举行选婿大典时，般度五子乔装婆罗门前往应试。阿周那按照选婿要求，挽开大铁弓，射箭命中目标，赢

---

① 这里指的精校本的颂数。但由于整部史诗中夹杂有少量散文和六音步的诗节（一般是四音步一颂），因而学者们的统计数字略有出入。这里只能采用一家统计法，聊备参考。

得黑公主。从此，黑公主成为般度五子的共同妻子。般度五子在这次事件中暴露了真实身份。难敌发现般度族并未葬身火海，大为恼火。但持国听从老族长毗湿摩和教师爷德罗纳的劝告，决定召回般度五子，分一半国土给他们，重修和好。这样，般度族在分给他们的一半国土上，建都天帝城。

在这期间，阿周那曾拜访多门城的黑天，并娶了黑天的妹妹妙贤，生下儿子激昂。从此，阿周那和黑天之间的友谊日益加深。

第二《大会篇》(Sabhāparvan，4511 颂)：那罗陀大仙鼓励坚战举行王祭(统治世界的象征)。坚战征求黑天的意见，黑天也表示支持。作为王祭的必要步骤，坚战的四位弟弟出征世界。阿周那征服北方，怖军征服东方，偕天征服南方，无种征服西方。然后，坚战举行盛大的王祭，邀请各地国王和王子参加。

难敌在天帝城亲眼目睹般度族的光辉业绩，心中燃起妒忌的烈焰。沙恭尼建议难敌邀请坚战掷骰子，并保证替他赢得坚战的全部财产。坚战尽管不想赌博，但出于礼节，还是接受了邀请。维杜罗试图劝阻，没有奏效。精通掷骰子的沙恭尼代表难敌与坚战进行赌博。坚战渐渐输掉一切财产和王国。他输红了眼，又接连押上他的四个弟弟和他自己，最后押上他们五兄弟共同的妻子黑公主。沙恭尼为难敌赢得了所有这一切。难敌命令自己的弟弟难降将黑公主强行拽来。黑公主在赌博大厅奋力抗辩，指出坚战在失去自身自由的情况下将她押作赌注，不能作数。暴戾的难降当众侮辱黑公主，剥掉黑公主的衣裳。怖军怒不可遏，发誓要报仇雪恨：在今后的战斗中杀死难降，撕开他的胸膛喝血。难敌也放肆地露出大腿，朝着黑公主淫笑。怖军又发誓要打断难敌的大腿，杀死他。最后，持国预感恶兆，不得不出面干涉，答应黑公主的请求，释放坚战五兄弟。

难敌不死心，说服软弱的持国召回坚战五兄弟，再进行一次赌博。这次沙恭尼建议只赌一次，输者一方流放森林十二年，第十三年还要乔装打扮度过。如果在这一年里被发现，就要再次流放十二年。赌的结果自然是坚战再次输掉。

第三《森林篇》(Āraṇyakaparvan，11664 颂)：在百姓的哀伤中，坚战五兄弟和黑公主前往森林。维杜罗劝说持国召回般度族，没有成功。黑天访问住在森林里的般度族，鼓动他们进行反抗。黑公主和怖军也支持黑天的意见，但坚战决定信守诺言。

过了些时候，阿周那前往天国寻求天神的兵器，其他人依然过着艰辛的

林居生活。为了安慰坚战，巨马仙人讲述了《那罗传》故事。般度族出发朝拜圣地，一路上听到许多有关圣地的故事和传说。五年后，阿周那带着神赐的法宝从天国返回。此后，般度族在财神俱毗罗的乐园里，愉快地度过四年。回到森林后，又听了许多仙人讲述的故事和教训。

难敌造访森林，故意羞辱般度族。在森林里，俱卢族军队和乾达婆军队发生冲突。俱卢族战败，难敌被俘。坚战不计冤仇，救出难敌。

在林居生活最后一年，黑公主曾被信度王胜车劫走。虽然坚战五兄弟及时救回黑公主，但精神上感到莫大屈辱。他们平时只能在仙人讲述的《罗摩传》和《莎维德丽传》这类故事中找到一些安慰。在临近十二年期满时，坚战的四个弟弟喝了一个魔池里的水，全部死去。坚战巧妙地回答了魔池主人药叉提出的种种难题，使四个弟弟死而复生。

第四《毗罗吒篇》(Virāṭaparvan，2050 颂)：十二年期满，般度族五兄弟和黑公主离开森林，前往摩差国毗罗吒王宫廷，过乔装的仆役生活——坚战担任侍臣，阿周那担任太监，怖军是厨师，黑公主是宫娥，无种驯马，偕天放牛。摩差国的国舅空竹企图玷污黑公主。怖军乔装黑公主，将空竹杀死。

俱卢族得知摩差国统帅空竹已死，与三穴国联合入侵摩差国。般度族五兄弟协助毗罗吒王和优多罗太子击败三穴国和俱卢族。随即，十三年流亡期满。

第五《备战篇》(Udyogaparvan，6698 颂)：般度族一方面派遣使者与俱卢族谈判，要求归还一半国土，另一方面争取盟友，准备战争。难敌得知消息后，也抓紧时间争取盟友。阿周那和难敌同一天赶到多门城向黑天求援。黑天将自己的军队和他本人分作两份，由他俩挑选。阿周那选择了黑天本人，难敌选择了黑天的军队。玛德罗国王沙利耶(无种和偕天的舅舅)先是受骗允诺支持难敌，后又向坚战保证在战场上暗中与俱卢族大将迦尔纳作对。

般度族和俱卢族双方使者来回谈判。难敌一意孤行，拒绝讲和。坚战为了避免流血战争，作出最大让步，提出只要归还五个村庄就行，而难敌宣称连针尖大的地方也不给。

黑天和贡蒂恳求迦尔纳支持般度族。贡蒂向迦尔纳透露了他的出身秘密：他是贡蒂婚前的私生子，与坚战是异父兄弟。但迦尔纳不肯原谅母亲的遗弃行为，表示要忠于自己的朋友难敌。

般度族和俱卢族双方大军向俱卢之野结集。般度族的统帅是黑公主的哥

哥猛光。俱卢族的统帅是老族长毗湿摩。

第六《毗湿摩篇》(Bhiṣmaparvan,5884 颂):大战第一天,般度族和俱卢族双方军队摆开阵容。阿周那对这场同族自相残杀的战争产生疑虑,黑天以《薄伽梵歌》开导他。

在毗湿摩担任俱卢族统帅的前九天大战中,双方战将都有伤亡,形势变化不定,胜负难分。第九天夜里,坚战五兄弟和黑天决定直接去向毗湿摩本人求教。毗湿摩指示他们躲在束发身后杀死他。因为束发前生是女子,今生原本也是女子,后来与一个药叉交换性别才变成男子。毗湿摩认定束发是女子,发誓不与他交战。

第十天,阿周那躲在束发身后,用箭射倒毗湿摩。双方战士停止战斗,聚集在毗湿摩周围。毗湿摩的身体并未着地,因为他满身中箭,等于躺在箭床上。人们用软枕垫起他垂下的头,他不要,而让阿周那用三支箭支撑他的头。他宣布他要躺在箭床上,直至太阳移到赤道北。

第七《德罗纳篇》(Droṇaparvan,8909 颂):德罗纳接替毗湿摩担任俱卢族统帅。在以他为统帅的五天大战中,难敌的妹夫胜车杀死阿周那的儿子激昂。阿周那为儿子复仇,杀死胜车。迦尔纳杀死怖军的儿子瓶首。德罗纳杀死木柱王(黑公主的父亲)和毗罗吒王。

面对不可战胜的德罗纳,般度族采纳黑天策划的计谋:怖军杀死一头与德罗纳的儿子马勇同名的大象,高喊"马勇死了"。德罗纳听到喊声,询问以诚实著称的坚战。而坚战欺骗他说"马勇确实死了"。德罗纳以为儿子战死,万念俱灰,放下武器,打坐入定。猛光趁此机会,砍下德罗纳的头。

第八《迦尔纳篇》(Karṇaparvan,4900 颂):迦尔纳接替德罗纳担任俱卢族统帅。第一天,大战双方都无重大建树。第二天,沙利耶答应担任迦尔纳的御者,但在战车上不断辱骂迦尔纳,致使迦尔纳心慌意乱。在战斗中,怖军摔倒难降,撕开他的胸膛喝血,为黑公主报了仇。迦尔纳在与阿周那决斗时,他的战车车轮一只脱落,另一只陷入地下。迦尔纳请求阿周那遵守武士法规,暂停战斗。而阿周那听从黑天指使,拒绝迦尔纳的正当要求,用箭射死了他。

第九《沙利耶篇》(Śalyaparvan,3220 颂):沙利耶接替迦尔纳担任俱卢族统帅,大战进入第十八天。经过激战,坚战杀死沙利耶。难敌收拾残军,由他本人担任统帅。但他挽救不了败局,俱卢族全军覆灭。难敌逃离战场,躲进一个池塘,般度族找到难敌,向他挑战。难敌走出池塘,与怖军决斗。两人势均力

敌，难卜胜负。黑天指使阿周那暗示怖军违反战斗规则，用铁杵猛击难敌腹部以下，打断难敌的大腿。怖军照此办理，战胜难敌。

俱卢族残剩的马勇等三位战士偷偷会见垂死的难敌，发誓要灭绝般度族。难敌任命马勇为统帅。

第十《夜袭篇》(Sauptikaparvan,870 颂)：夜间，马勇等三人潜入酣睡的般度族军营，杀死包括猛光和黑公主的五个儿子在内的全部般度族将士。黑天和坚战五兄弟因不在军营而幸免。马勇向难敌报告夜袭成功的消息，难敌听后欣慰地死去。

第十一《妇女篇》(Strīparvan,775 颂)：持国和甘陀利、贡蒂以及其他妇女访问战场。坚战五兄弟拜见持国和甘陀利。他俩先是充满忿怒，后来感情平息，仁慈地对待坚战五兄弟。阵亡将士的妻子们悲悼亲人。甘陀利诅咒黑天，认为他对这场大屠杀负有责任。应持国要求，坚战为所有的战死者举行葬礼。

第十二《和平篇》(Śāntiparvan,14525 颂)：面对大战的悲惨后果，坚战精神沮丧，但在众人劝说下，终于登基。然后，黑天陪同坚战五兄弟前往战场，请躺在箭床上的毗湿摩向坚战传授国王的职责。为此，毗湿摩讲述了国王在正常时期和危急时期的职责以及摒弃世俗生活而获得解脱的方法。

第十三《训诫篇》(Anuśāsanaparvan,6700 颂)：尽管听了毗湿摩的长篇教诲，坚战的思想仍然不能平静。因此，毗湿摩继续进行教诲，回答坚战提出的种种问题，安慰坚战痛苦的心。这次教诲结束，毗湿摩死期到达，离开了这个世界。

第十四《马祭篇》(Āśvamedhikaparvan,3320 颂)：坚战为毗湿摩和迦尔纳之死深感内疚，哀伤不已。毗耶娑劝告坚战说，清除一切罪孽的最好办法是举行祭祀。坚战同意举行马祭。阿周那跟随祭马漫游，征服祭马涉足的所有王国。一年后，阿周那和祭马回到象城。毗耶娑选定吉日，正式举行马祭大典。

第十五《林居篇》(Āśramavāsikaparvan,1506 颂)：坚战统治时期，仍然让持国和甘陀利享有最高荣誉地位。但怖军不听坚战规劝，经常触犯持国。持国忍耐了近十五年后，决定进入森林过隐居生活。陪伴持国和甘陀利同去的有贡蒂、维杜罗和全胜。两年多后，持国、甘陀利和贡蒂死于森林大火。般度族得知消息，前往恒河奠祭持国、甘陀利和贡蒂。此后，坚战又统治了十八年，总共在位三十六年。

第十六《杵战篇》(Mausalaparvan,300 颂)：黑天的雅度族在一次酒后自相

残杀。黑天意识到命定的时刻来临，也参与这场人人挥舞铁杵的混战。结果，雅度族全族灭亡。黑天独自坐下沉思，一个猎人误以为他是一头睡鹿，放箭射中他的脚底。黑天升天，结束了他的下凡生涯。

第十七《远行篇》(Mahāprasthānikaparvan，120 颂)：得知黑天逝世和雅度族灭亡的消息，般度族五兄弟和黑公主一致决定结束他们的尘世生活。坚战指定般度族唯一后嗣——阿周那的孙子(即激昂的儿子)受验作为继承人。然后，他们前往天神居住的须弥罗山。在登山途中，黑公主、偕天、无种、阿周那和怖军相继倒下死去，先于坚战升天。最后，因陀罗驾驶天车前来迎接坚战，鉴于他的伟大功德，破例允许他带着肉身升天。

第十八《升天篇》(Svargārohaṇaparvan，200 颂)：坚战在天国见到四个弟弟和黑公主，同时也见到黑天以及俱卢和般度两族其他所有死者。现在，大家都已成为天国之神。

按照上述《摩诃婆罗多》的主线故事，它无疑是一部英雄史诗。但这场婆罗多族两支后裔的大战是真实的历史还是虚构的神话，印度学术界长期以来颇有争议。确实，印度传统将《摩诃婆罗多》称为“历史”，而将《罗摩衍那》称为“最初的诗”。但古代印度的“历史”(itihāsa)一词不是现代意义上的历史，而是与神话传说混为一谈的“历史传说”。因此，要确认这场大战是历史，必须另外寻找证据。从现在掌握的公元前四世纪(即《摩诃婆罗多》成书年代上限)以前的材料来看，并未有关于这场大战的历史记载：《梨俱吠陀》只是提到一个好战的婆罗多族，梵书只是提到婆罗多族的一个支系俱卢族。所以，认为这场大战是历史，还缺乏足够的证据。当然，我们也不必排除这场大战在历史上确有其事的可能性。问题在于，《摩诃婆罗多》故事即使有历史依据，那也经过了长期的艺术加工，已经传说化和神话化了。应该说，这部英雄史诗是印度列国纷争和帝国统一时代的艺术反映。

这部史诗的基调是颂扬以坚战为代表的正义力量，谴责以难敌为代表的邪恶势力。在史诗中，坚战又名法子(即正法大神的儿子)，他公正、谦恭、仁慈。而难敌相反，贪婪、傲慢、残忍。难敌的倒

行逆施不得人心，连俱卢族内的长辈毗湿摩、维杜罗和教师爷德罗纳也一贯同情和袒护般度族。在列国纷争的时代，广大臣民如果对交战各方有所选择的话，自然希望由比较贤明的君主，而不希望由暴虐的君主统一天下。《摩诃婆罗多》正是这种希望的形象化表达。

然而，《摩诃婆罗多》对这种希望的表达决不是简单化的。这部史诗是忠于现实的，甚至可以说，是严酷地忠于现实的。我们看到，在十八天大战中，每逢关键时刻，般度族都是采用诡计取胜的：以束发作掩护，杀死毗湿摩；谎称马勇阵亡，杀死德罗纳；违反战斗规则，杀死迦尔纳和难敌。本来在大战中代表正义一方的般度族，由于这些行为而渐渐减却光彩。相反，难敌遵守战斗规则，在战死时，天神们为他洒下鲜花。这说明史诗的作者们对现实的认识是清醒的，他们没有将在列国纷争中取胜的，而且确实代表正义一方的帝王将相理想化。他们的这种认识完全符合历史本来面目。在史诗时期出现的憍提利耶(Kautilya)的《利论》(Arthaśāstra)，是一部总结列国纷争时代国王统治经验的政治著作，里面公开宣传各种阴谋诡计。因而，对于剥削阶级内部争夺统治权的各方，采用阴谋手段是一种普遍现象，般度族也不能例外。

史诗作者们的立场是高远的，头脑是冷静的。在他们看来，纵然列国纷争难以避免，而且在纷争中也有正义与非正义之分，但战争付出的代价却是惨重的。在史诗描写的俱卢和般度两族大战中，印度其他许多大小王国也作为双方的盟国卷入。大战的结果，双方军队的将士，般度族剩下七个，俱卢族剩下三个，死亡人数达十六亿六千零四万四千一百六十五个(11.26.9—10)。《妇女篇》中阵亡将士的母亲、姐妹、妻子、儿女的凄厉哭声，是对这场战争浩劫的有力控诉。甘陀利当场指责黑天对这次大战负有责任，并诅咒黑天：他的家族在三十六年后也将遭到与俱卢和般度两族同样的悲惨结局。甘陀利的诅咒象征在战争中失去亲人的广大妇女的抗议。她的诅咒果真获得实现，表明史诗的作者们肯定了这种抗议。尽管如

此，史诗在总体上仍然是推崇黑天的。我们今天从历史发展的角度看，也仍然不能不承认黑天以及他所支持的般度族五兄弟是印度列国纷争时代真正的英雄形象。

二、各种插话

《摩诃婆罗多》的中心故事至多只占全诗篇幅的一半，另一半篇幅是各种插话（upākhyāna）和其他形式的插叙。

首先应该提到的是有关古代国王和武士的英雄传说，因为就史诗的各种插入成分而言，它们与史诗的基本精神最一致，与主线故事的关系最紧密。例如：

《沙恭达罗传》（1.62—69）讲述俱卢和般度两族共同的祖先婆罗多的诞生。国王豆扇陀爱上净修林女郎沙恭达罗，两人按照乾达婆方式自由结婚。后来，沙恭达罗带着儿子去见豆扇陀，后者却不肯相认。最后天上传来话音，说服豆扇陀相认，并给他的儿子取名婆罗多。这个插话不象后来迦梨陀娑的戏剧《沙恭达罗》那样突出豆扇陀和沙恭达罗之间的爱情，而是强调传种接代的重要性，诚如沙恭达罗所说：

> 祖祖辈辈留下遗训，
> 传种接代依靠儿子，
> 万法之中数他第一，
> 因此没人遗弃儿子。（1.69.17）

《那罗传》（3.50—78）、《罗摩传》（3.257—276）和《莎维德丽传》（3.277—283）三个插话是般度族流亡森林期间，修道仙人为安慰和鼓励他们而讲述的。《那罗传》描写古代国王那罗受到恶神捉弄，在掷骰子赌博中输掉国土，被迫与妻子达摩衍蒂流亡森林。在森林中，夫妻两人不幸失散。最后，双方历尽艰难困苦，重新团圆，并收回国土。《罗摩传》是史诗《罗摩衍那》的故事提要。《莎维德丽传》描写古代一个国王的独生女儿莎维德丽自愿选择遭到侵略而

流亡森林的一个瞎子国王的儿子作丈夫。一年后，丈夫死去。死神阎摩前来拴走她丈夫的灵魂，而她紧追阎摩不放。最后，凭她的忠贞和智慧，赢得阎摩的恩惠，使丈夫死而复生，也使公公双眼复明，收复国土。这些插话与《摩诃婆罗多》主线故事的主题思想一致，教导人们不畏强暴，不怕艰辛，尤其在遭受挫折的困难时期，要坚定信心，勇往直前。这是在列国纷争时代，国王和刹帝利武士必须具备的精神。

《维杜拉训子》(5.131—134)更是直接颂扬刹帝利尚武精神。这个故事是贡蒂在大战爆发前夕，通过黑天转告她的儿子们的。讲的是一位刹帝利母亲维杜拉看见儿子战败归来，灰心丧气地躺在床上。于是她以尖锐的言词责备和教训儿子，希望他振作精神，不要充当懦夫：

你从哪儿来的？哪像
我和你父亲生的儿子？
犹如丧失机能的太监，
你这男子汉毫无血气。(5.131.5)

在这位母亲看来，国王和王子应该恪守刹帝利的职责：

刹帝利生在世上，
就为战斗和胜利，
永远保护臣民，
免其遭受灾祸，
不管战胜或战死，
他都进入天国。(5.133.11)

最后，儿子接受母亲的教诲，决心投入战斗，战胜敌人。贡蒂称这个传说为《胜利之歌》(5.134.17)，与史诗本身有时对自己的称呼相同。由此可见，与列国纷争时代相适应，当时盛行这类颂扬刹帝利战斗精神和事迹的《胜利之歌》，而《摩诃婆罗多》是集大成者。

一般说来，这类颂扬刹帝利的英雄传说插话是由宫廷歌手苏多编制的，而史诗中的另一类颂扬婆罗门的神话传说插话多数是

由祭司编制，并在后期添入的。例如：

《苏格尼雅》(3.122—125)描写婆罗门通过修炼苦行，具备战胜一切凡人和天神的法力。苾力瞿大仙的儿子吉耶伐纳修炼苦行，长期站立不动，以致埋在蚁垤中，只有两只眼睛露在外面。国王舍尔雅底的女儿苏格尼雅出于好奇和任性，用荆棘刺穿吉耶伐纳的两只眼睛。由于触犯这位苦行者，国王的军队得了不能排泄的怪病。为了平息吉耶伐纳的忿怒，国王不得不将女儿苏格尼雅嫁给这个衰老丑陋的苦行者。孪生天神双马童看中美貌的苏格尼雅。他俩先让吉耶伐纳恢复青春，然后让苏格尼雅在他们三人中间挑选一人作丈夫。最后，苏格尼雅仍然挑选吉耶伐纳作丈夫。吉耶伐纳感激双马童恢复了自己的青春，允许他俩喝苏摩酒。但这违背天帝因陀罗对双马童下的禁令。因陀罗企图用雷杵惩治吉耶伐纳，而吉耶伐纳施展法力，使因陀罗动弹不得。接着，吉耶伐纳又变出一个巨妖，张嘴要吞噬因陀罗，迫使因陀罗向吉耶伐纳认输投降。

在婆罗门的神话传说中，经常宣扬苦行的威力。连摩奴在洪水过后，重新创造世界，也是依靠修炼苦行(3.185)，从而形成印度独特的创世神话。婆罗门通过苦行获得种种超自然力量，诅咒就是其中之一。《因陀罗胜利》(5.11—18)描写勇武的国王那胡舍曾经取代因陀罗统治天国。但他不尊重天国婆罗门大仙，居然命令众大仙为他拉车，还用脚踢了阿揭多大仙的头。于是，阿揭多大仙发出诅咒，剥夺了那胡舍的天帝地位，罚他在一万年里变作地上的蛇。这样，因陀罗依靠大仙的诅咒，重新登上天帝宝座。

在种姓关系上，婆罗门的神话传说总是强调婆罗门高于刹帝利。有个传说(1.165)讲述国王毗奢密多罗出猎来到婆罗门婆私吒的净修林。婆私吒有一头如意神牛，能满足一切物质要求。毗奢密多罗提出愿以千千万万头牛或自己的王国交换这头如意神牛，遭到婆私吒拒绝。于是，毗奢密多罗诉诸武力，不料如意神牛身体各个部位钻出大量军队，击败了他。毗奢密多罗甘拜下风，承认婆罗

门的力量大于刹帝利。此后，他抛弃王国，修炼苦行，变成一个婆罗门大仙。

婆罗门与刹帝利争夺权势的斗争，最突出地表现在持斧罗摩的传说(3.116—117)中。持斧罗摩是婆罗门苾力瞿族的后裔。一次，国王迦多维尔耶来到净修林进行骚扰抢劫，持斧罗摩将他杀死。迦多维尔耶的儿子们进行报复，杀死持斧罗摩的父亲。于是，持斧罗摩周游大地，总共三七二十一次，杀绝人间的刹帝利。刹帝利的鲜血流满俱卢之野的五个湖泊，从此俱卢之野又名五湖地区。

除了刹帝利英雄传说和婆罗门神话传说，史诗中还插入许多寓言故事。这些寓言故事都是史诗人物用来引证自己的观点或阐明某种道德教训。例如：

在般度族王祭大典上，毗湿摩提议黑天作为首席客人。为此，仇恨黑天的车底国王童护辱骂毗湿摩，讲了一只虚伪的老天鹅的故事(2.38)。这只老天鹅满嘴仁义道德，骗得众鸟信任，负责照看鸟蛋。而它总是趁众鸟出去觅食时，偷吃鸟蛋。最后，众鸟识破这个伪善者，将它杀死。

维杜罗为了制止俱卢和般度两族发生内战，向持国讲了两只鸟的故事(5.62)。这两只鸟落入猎人网中，齐心协力带网飞走。但它们不久发生争吵，结果重新落到地上，被猎人捉住。

婆罗多族大战结束后，持国悲痛欲绝。维杜罗劝慰他，讲了一个寄寓人生哲理的故事(11.5—6)。有个婆罗门进入一个人迹罕至的大森林，里面充满狮子、老虎等食肉猛兽，还有五头怪蛇和可怕的女人。他毛发直竖，东奔西跑寻找藏身之处。结果，掉入一口复盖着蔓草和树藤的井。他缠在树藤和树枝中，头朝下倒挂着。井底有蟒蛇，井边有六嘴十二足的大象，还有许多黑鼠和白鼠在啃啮他所依附的那棵树。即使在这样险恶的环境中，这个婆罗门依然贪恋生活。树枝中有许多蜜蜂在享用蜂蜜，他也不知餍足地一次又一次舔吮流下的蜜汁。维杜罗向持国指出，人迹罕至的大森林意味世俗

生活，各种野兽意味疾病，可怕的女人意味色衰的老年，那口井意味生物的肉体，井底的蟒蛇意味毁灭一切生物的时间，缠住婆罗门的树藤意味求生欲望，六嘴十二足的大象意味六季十二月，黑鼠和白鼠意味黑夜和白天，蜜蜂意味情欲，流下的蜜汁意味感官快乐。最后，维杜罗说道：

智者们早就知道：
生活之轮如此运转，
因而他们能够
斩断生活之轮羁绊。(11.6.12)

维杜罗对人生的这种看法自然带有浓重的悲观气息，但真实地反映了婆罗多族大战的毁灭性结局所造成的不良精神后果。

毗湿摩在向坚战传授国王的职责时，也常常引用故事。为了说明危急时刻的策略，他讲了一只小耗子的故事(12.136)。这只小耗子住在一棵大榕树根的洞里，一次出来觅食，发现一只野猫中了猎人的绊索。小耗子答应拯救野猫，用自己的利啮啃齿绊索。而野猫暗自盘算，一旦绊索咬断，就逮住小耗子。聪明的小耗子心中有数，故意放慢速度，而且不啃那根主要绳索。直到望见猎人走来，它才咬断那根主要绳索。随即，野猫往树上逃，它往洞里钻。这样，小耗子没有留给野猫逮住自己的分秒时间，保住了自己的性命。

毗湿摩讲述的这种赞美弱者运用智慧对付强者的故事富有积极意义，而另一种宣扬宿命论和“业报”思想的故事显然充满消极意义。坚战在战后良心不安，引咎自责。毗湿摩劝慰他说，在这个世界上没有人具有自由意志，每个人都是命运通过“业报”操纵的工具。为了说明这个道理，他讲了乔答弥的故事(13.1)。乔答弥的儿子被蛇咬死。猎人准备惩治这条蛇。但乔答弥让猎人放了这条蛇，说每个人都应听从命运安排，而且杀了这条蛇，她的儿子也不会复活。这条蛇也申辩说，它咬这孩子也是身不由己，是死神驱使它这样做的。而死神出来申辩说，他也不是独立的，须得服从时神

（即命运之神）的旨意。最后，时神出来解释说，谁也不负这个罪责，一切都由各人的“业报”决定。

以上各种插话和插叙是文学性的。史诗中还有大量宗教、哲学、政治和伦理等等理论性的插入部分。其中最突出的是毗湿摩对坚战的长篇教诲——《和平篇》和《训诫篇》。这两篇的篇幅总和占据了全诗的四分之一。

《和平篇》中毗湿摩的教诲分作三部分："王法"、"非常法"和"解脱法"。"王法"是指国王在正常时期的职责。毗湿摩讲述了国家的起源，国家的日常事务，四种姓的职责，国王与臣民的关系，惩治方式，人生目的法、利和欲及其相互关系。"非常法"是指国王在危急时期的职责，即国王在迫不得已的情况下，可以采取曲折的或狡诈的应变策略。但采取这种策略带有一定危险性，并且常常会偏离原先的正当目的。因而，毗湿摩也同时强调"自我克制"、"苦行"和"诚实"这些美德的重要性。"解脱法"是指达到人生最高目的——解脱的方法。毗湿摩阐述了世界的起源和发展、生与死、灵魂、命运、自我克制、不杀生、数论和瑜伽等等一系列问题，而根本的一条是摒除一切欲念，弃绝生活。

《训诫篇》是现存史诗中留下苾力瞿家族增订痕迹最多、最明显的一篇。苾力瞿家族借毗湿摩之口反复颂扬婆罗门，强调婆罗门最配接受馈赠，婆罗门的生命和财产不可侵犯，布施是优于学问和苦行的最高法。此外，本篇还宣传祭祀和斋戒、业报和轮回以及婆罗门教法典中的种种规定。

史诗中的说教成分还散见于其他各篇。例如，《森林篇》中黑公主、坚战和怖军关于道德问题的对话（3.29—34），摩根德耶仙人关于妇女品德、不杀生、业报和解脱等问题的谈话（3.197—206），《备战篇》中维杜罗关于道德和哲学的谈话（5.33—45），《毗湿摩篇》中的《薄伽梵歌》（6.23—71），《马祭篇》中的《薄伽梵续歌》（14.16—50），等等。而史诗的所有说教成分中，最重要、最著名的还是《薄伽

梵歌》,因为它后来成了印度教的重要圣典。

《薄伽梵歌》(Bhagavadgītā)共有十八章,七百颂,是崇拜薄伽梵(黑天的尊称)的最早哲学说明。这部宗教哲学诗的中心内容是黑天向阿周那阐明达到人生最高理想——解脱的三条道路:业(行动)瑜伽、智(知识)瑜伽和信(虔信)瑜伽。这三种瑜伽是相辅相成的。由于阿周那处在是否投身大战的心理危机的时刻,因而黑天着重向他解释业瑜伽。

业瑜伽是指以一种超然的态度履行个人的社会义务和职责,不抱有个人的欲望和利益,不计较行动的成败得失。黑天认为行动是人类的本质;停止行动,世界就会走向毁灭。行动本身不构成束缚,执著行动成果才构成束缚。因此,只要以超然的态度从事行动,也能获得解脱。

但是,这种超然态度毕竟容易导致行动中的消极态度。因而它必须与智瑜伽和信瑜伽相结合。智瑜伽是指透过一切现象,认识宇宙的最高存在——梵(绝对精神),达到个人灵魂与梵同一。这样,既能无私无畏地从事行动,又能保持个人灵魂的纯洁。信瑜伽是指虔信黑天,崇拜黑天。黑天自称是世界的创造者和毁灭者,并宣布:

崇拜天神归天神,
崇拜祖先归祖先,
崇拜生物归生物,
崇拜我者归于我。(6.31.25)

只要将一切行动作为对黑天的献祭,就能摆脱善恶之果,获得解脱。因此,黑天对阿周那说:

思念我,虔信我,
献祭我,崇拜我,
控制自己依赖我,
你将肯定归于我。(6.31.34)

正是《薄伽梵歌》中宣扬的这种对黑天的崇拜,开创了后来中世纪

印度教的虔信运动。

黑天在《薄伽梵歌》中已被神化。但从《摩诃婆罗多》全诗看，他不是神，而是人。他是个刹帝利，属于雅度族，姑母贡蒂嫁给般度，妹妹妙贤嫁给阿周那，因而与般度族有姻亲关系。他与般度族亲善的目的之一是消灭欺凌本族的敌人——摩揭陀国王妖连。在大战中，他是般度族的顾问、使者和御者，擅长阴谋诡计。《薄伽梵歌》神化黑天，只能证明它是《摩诃婆罗多》中的晚出成分。

《摩诃婆罗多》的附录《诃利世系》(Harivaṃśa)更无疑是晚出的。在这部附录作品中，黑天完全被神化，变成神话人物了。因而，它实际上是有别于史诗的往世书作品。

《诃利世系》约有一万六千多颂，分成三篇：《诃利世系篇》(Harivaṃśaparvan)、《毗湿奴篇》(Viṣṇuparvan)和《未来篇》(Bhaviṣyaparvan)。《诃利世系篇》讲述世界的创造和其他神话传说，太阳族和月亮族的帝王谱系，黑天的前生历史。黑天作为大神毗湿奴的化身，降生在月亮族后裔雅度族。《毗湿奴篇》讲述黑天在人间的生平事迹：从小寄养在牧人家；童年时代力大无穷；少年时代除妖镇魔，神威胜过因陀罗，享受牧女们的爱情，杀死暴君刚沙；后以抢亲方式娶鲁格蜜尼为妻；杀死妖魔那罗迦和尼贡帕，等等。本篇还讲述了黑天的儿子钵罗提耶摩纳和孙子阿尼鲁达的事迹。《未来篇》包含关于迦利时代的预言，毗湿奴化身野猪、人狮和野猪下凡，等等。在临近结尾部分，赞颂《摩诃婆罗多》是最神圣、最崇高的经典；宣称吟诵这部经典能积下无量功德，升入天国；还规定应在每章吟诵结束时，赐给吟诵者礼物。

在一定意义上，《诃利世系》标志古代印度文学从史诗向往世书的转化。

第三节　艺术特点

综观《摩诃婆罗多》，由于其中夹杂大量非文学成分，确实不是一部纯艺术诗歌。印度传统称《罗摩衍那》为“最初的诗”，而称《摩诃婆罗多》为“历史”(或“历史传说”)，是有道理的。但我们也应该看到，以婆罗多族大战为核心内容的英雄传说和各种文学性插话毕竟占主导地位，称之为史诗是恰当的。而且，正是其中夹杂大量非文学成分，构成《摩诃婆罗多》的一大特点，有别于世界上的其他许多史诗。从实际效果看，其中有些宗教、哲学、政治和伦理教诲，特别是《薄伽梵歌》，与史诗中心故事一样，也对后世产生了深远的影响。

与口头创作和传诵的方式相适应，《摩诃婆罗多》的语言通俗易懂，诗律绝大多数采用一种简单易记的阿奴湿图朴体。这种诗律的一般规则是每个诗节(“输洛迦”)两行四音步，每个音步八个音节，总共三十二个音节。每个音步的第五个音节要短，第六个音节要长，第七个音节长短交替。当然，也有阿奴湿图朴变体以及其他一些诗律。

《摩诃婆罗多》的修辞方式很多，包括谐音、比喻、夸张、对偶、双关、呼告、设问和警句等等。

谐音主要有辅音重复和尾音重复。例如：

重复辅音 bh

bhūr bhāti bharata śrestha(6.74.34)

(婆罗多优秀子孙啊！大地像……)

重复辅音 n

manonayananandanaḥ(3.107.1)

(令人赏心悦目者)

重复尾音 ām，同时其中第二音步还包含重复辅音 m 和音节

maṇḍ

rūpaudāryaguṇopetām
maṇḍanārhāmamaṇḍitām/
candralekhāmiva navām-
vyomni nīlābhrasaṃvṛtām//(3. 65. 16)
(相貌人品她齐全，值得打扮未打扮，
宛如一痕月牙儿，埋在空中乌云间。)

这类谐音与抑扬顿挫的诗律相配合，形成悦耳动听的音乐美。

《摩诃婆罗多》中比喻屡见不鲜，描写使用比喻，说理也使用比喻。同时，这些比喻一般比较简明朴素，喻体大多采用常见的生活和自然现象。例如：

难敌是凶狂的大树，
迦尔纳树干，沙恭尼树枝，
难降是盛开的花果，
糊涂的持国是树根。(1. 1. 65)

坚战是正义的大树，
阿周那树干，怖军树枝，
偕天和无种是盛开的花果，
黑天、梵和婆罗门是树根。(1. 1. 66)

这两颂诗以大树作比喻，贴切地说明了俱卢族和般度族双方主要人物的地位和作用。又如下面两颂诗，用暴雨比喻迅猛发射的箭矢，用萤火虫比喻兵器交接迸出的火花：

他用滂沱箭雨
倾泻在难敌身上，
犹如雨季乌云
用暴雨覆盖山冈。(6. 87. 30)

怖军的钉头锤
也遭到敌人猛击，

犹如雨季傍晚，

萤火虫绕树纷飞。(7.14.18)

同谐音和比喻一样，夸张也是史诗常用的修辞方式。例如，黑天向黑公主保证自己永远帮助般度族，说道：

天可坠，山可崩，

地可裂，海可枯，

黑公主啊，我的话

决不会说了不作数！(3.13.117)

当然，夸张在《摩诃婆罗多》中不止是一种修辞方式，更是一种文学描写手法。例如，在大战结束后，持国和甘陀利丧失百子，满怀悲痛和忿怒。当持国准备拥抱怖军时，聪明的黑天用一尊铁象替代怖军。双目失明的持国以为拥抱的是怖军，忿怒的双臂居然将铁象挤碎。而甘陀利忿怒的目光也居然造成坚战的脚指甲变形。由于史诗的描写常常蒙上神话和传奇色彩，因而这类夸张的艺术手法是层出不穷的。

史诗作为叙事艺术，自然有情节和人物形象。《摩诃婆罗多》主线故事情节完整，有开端、发展、高潮和结局。而且每一阶段都不乏扣人心弦的戏剧性冲突和紧张场面，如黑公主在赌博大厅当众受辱，般度族在森林和摩差国历险，十八天大战中毗湿摩、德罗纳、迦尔纳和难敌之死，持国和甘陀利吊丧俱卢之野。只是由于整部史诗夹杂大量插话和插叙，主线故事的推进时时受到阻碍，延宕拖沓，显得很不紧凑。不过，我们可以这么说，《摩诃婆罗多》犹如印度的榕树，多而下垂的气根长入地中，贴近看似独立的树干，站远看却是榕树的组成部分。既然这是榕树的生态特点，就应该允许它有繁多的气根。

《摩诃婆罗多》的这种枝叉蔓延的特点，与它的叙事方式有关。首先，它是由宫廷歌手苏多和民间吟游诗人向听众吟诵的，为了调剂和活跃气氛，常常需要增加一些插曲。这种现象在现代长篇说唱

艺术中依然存在。其次，整部史诗采用对话形式的框架结构。史诗开头出现一位名叫乌格罗舍罗婆的歌手，在一座森林里遇见一群仙人。在交谈中，他说起自己在一次蛇祭大典上，听了毗耶娑的徒弟吠商波衍那吟诵的《摩诃婆罗多》。众仙人请求他把听来的《摩诃婆罗多》讲一遍。于是，乌格罗舍罗婆先介绍《摩诃婆罗多》的故事梗概，同时插叙一些故事，然后复述吠商波衍那吟诵的《摩诃婆罗多》。这就是说，吠商波衍那吟诵的《摩诃婆罗多》是装在乌格罗舍罗婆的叙事框架中的。而在吠商波衍那的叙事框架中，又装入史诗人物的互相对话，例如十八天大战的情景是通过持国的御者全胜之口，向持国叙述的。史诗人物在对话中，为了说明情况或道理，也随时可以插入独立成章的传说或故事。这样一种大框架里套中框架，中框架里套小框架，小框架里套小小框架的叙事结构，自然为各种异杂成分的插入敞开了方便之门。在《摩诃婆罗多》的成书过程中，这类插入成分越到后期越膨胀。毗湿摩临死前躺在箭床上的说教占了两篇：前一篇《和平篇》是全书十八篇中最长的一篇；这还不够，接着又来一篇《训诫篇》，其篇幅之长也在十八篇中名列第五，而内容更加杂乱。正如精校本《训诫篇》的校订者丹德卡尔(R. N. Dandekar)所说："这部史诗的编纂者们好象看出《训诫篇》几乎是自由发挥他们各自癖好的最后一次机会。无疑，他们也最大限度地利用了这次机会。"

相对说来，《摩诃婆罗多》的最大艺术成就表现在塑造人物性格方面。这部史诗人物众多，但主要人物都有鲜明的个性，互不雷同。

坚战是般度族的领袖。他遵循婆罗门教的道德法则，俨然是公正贤明的君主形象。在少年时代与持国百子相处时，就善于忍让。难敌先后两次邀请他掷骰子，他为了遵守传统礼节，明知是陷阱也往里跳。大战前夕与俱卢族谈判，也曾作出最大让步。大战中迫不得已采用狡诈手段，但大战胜利后总是追悔不已。

黑天是般度族的主脑。他的性格与坚战完全不同，俨然是个精明强干的政治家形象。他与般度族联姻结盟，利用般度族消灭本族的仇敌。大战前夕，他明知不存在和平解决争端的希望，仍然作为般度族的使者前往俱卢族谈判，目的在于争取舆论。大战开始，阿周那临阵动摇，他能说出一大套哲理，消除阿周那的疑虑，激发他的斗志。大战中，他为了取胜而不择手段，是种种阴谋诡计的教唆者。他在战前曾当着难敌和阿周那的面，许下不亲自参战的诺言。但当阿周那不忍下手杀害毗湿摩时，他却按捺不住，先后两次跳下阿周那的战车，想要亲自动手。直至战后，面对甘陀利的指责，他仍然确信自己支持的事业是正义的，罪责在包括甘陀利在内的俱卢族一方，因而决不认错。

阿周那和怖军是般度族的两员主将。阿周那在五兄弟中武艺最高强，怖军也为般度族屡建战功，但两人性格迥然有别。阿周那善于思索，遇事冷静。黑公主在赌博大厅当众受辱，怖军怒不可遏，指责坚战不该将黑公主押注，要取火焚烧坚战掷骰子的手。阿周那当即劝说怖军要维护本族的名誉，不要帮倒忙。在争取盟友的备战期间，黑天将他本人和他的军队分作两份，让阿周那和难敌挑选，阿周那理智地挑选黑天本人。大战中，他也时时考虑到道义，不愿鲁莽行事。而怖军虎头虎脑，嫉恶如仇。面对黑公主受辱，他不仅想要焚烧坚战的手，而且发誓要撕开难降的胸膛，打断难敌的大腿。这两个誓言后来在大战中果真兑现。他一向对坚战宽容仇敌的态度不满。直至大战胜利，坚战称帝后，他仍然不肯宽宥和体谅失去百子的瞎眼老王持国。

难敌显然是个暴君形象。他虚荣心强，妨嫉心重，刚愎自用，为所欲为。他的这种性格的形成，主要是由于从小依仗父亲持国在位，目空一切，无法无天。长大成年后，又一心想霸占王位。助他作恶的两个主要帮手是阴险毒辣的沙恭尼和粗野蛮横的难降。持国是出于溺爱儿子的私心，才支持难敌。他心里明白难敌的行为不合

道义，也预感后果不妙。但他双目失明，生性软弱，一旦劝阻无效，也就听天由命。毗湿摩是老族长，德罗纳是王室教师爷，他们两位是出于恪守职责，才站在俱卢族一边。但他们利用自己德高望重的地位，一有机会就从中调和，为般度族说好话。

迦尔纳站在俱卢族一边的原因尤其特殊。他是贡蒂婚前私生子，被收养在一个车夫家里。长大后，练就一身好武艺。由于他的身份是"车夫的儿子"，在一次比武大会上，遭到般度族羞辱，而难敌趁此机会拉拢他，封他为盎伽王。从此，他成为难敌的忠实朋友。大战前夕，贡蒂向他透露了他的出身秘密，恳求他站在自己的兄弟们一边。但他不能原谅贡蒂的遗弃行为，因为长期以来，他已经被剥夺作为一个刹帝利应有的名誉地位，现在加以补救，为时已晚。况且他已经蒙受难敌的恩惠，在这决战的关键时刻忘恩负义，背弃朋友，必将招致天下刹帝利耻笑。因此，他断然拒绝母亲的恳求，决心为俱卢族尽忠效劳。不过，他也没有彻底断绝母子之情，最后向贡蒂许诺：他在战斗中只与阿周那决一生死，让她依然保留有五个儿子。迦尔纳出身"低微"而武艺出众，因而他的性格中既有自卑的一面，又有自负的一面。毗湿摩瞧不起他，他便拒绝在毗湿摩担任俱卢族统帅期间参战。在毗湿摩和德罗纳相继倒下后，他才出任统帅，结果战死在自己的异父兄弟阿周那的箭下。

《摩诃婆罗多》中三位主要妇女形象——甘陀利、贡蒂和黑公主也塑造得十分成功。她们有各自的不幸遭遇和各自的坚强个性。

甘陀利遵从父母之命，嫁给瞎子持国。而且为了表示忠于丈夫，她自愿终生用围巾蒙住自己的双眼。她同持国一样，对任性的难敌无可奈何。但她毕竟疼爱自己的孩子。因此，大战结束后，她满怀忿怒，想要诅咒坚战，只是由于毗耶娑的劝阻才作罢。尽管如此，当坚战向她请罪时，从她蒙眼的围巾里漏出的忿怒眼光仍然伤害了坚战的脚指甲。她虽然宽恕了坚战，却不能宽恕黑天，向黑天发出严厉的诅咒。她的诅咒如期兑现，黑天的雅度族在自相残杀中

覆灭。

贡蒂在少女时，父亲将她过继给没有后嗣的姑丈。她在姑丈家的职责是侍奉婆罗门客人。一位婆罗门大仙对她的侍奉表示满意，赐给她一个得子咒语。她出于好奇，试了试这个咒语，结果生下了迦尔纳（如果我们拨开神话迷雾，可以说，迦尔纳是贡蒂“侍奉”婆罗门大仙的产物）。少女未婚生子是不光彩的。贡蒂慑于道德舆论，遗弃了迦尔纳。后来，她嫁给般度。由于般度短命，她未能真正享受到王后的荣华富贵，相反，与般度五子一道落难流亡，备尝艰辛。大战前夕，她表现出一个刹帝利妇女的本色，委托黑天向坚战五兄弟转述古代英雄母亲维杜拉的故事，激励儿子们忠于刹帝利职责，勇敢战斗。大战结束后，她也向坚战公开了迦尔纳的出身秘密。尽管受到坚战的严厉责备，但对她来说，长期积压在内心的苦恼总算得到部分宣泄。贡蒂这一生，生活对她真是够严酷的。如今般度族胜利了，她又有多少精神快乐可言。因此，最后她执意跟随持国和甘陀利遁世隐居，并在森林大火中了此一生。

黑公主是《摩诃婆罗多》中最富有反抗性的妇女形象。当坚战将她押作赌注输掉后，难敌派听差召唤她到赌博大厅，她不服从。于是，难敌派难降强行将她拽到赌博大厅。在赌博大厅上，坚战五兄弟束手无策，而她不畏强暴，奋力抗辩。直至无耻的难降强剥她的衣裳，矛盾激化，持国才出面干预，放回坚战五兄弟和黑公主。般度族被迫流亡森林时，坚战五兄弟的其他妻子都回娘家避难，唯独她与坚战五兄弟共患难。她念念不忘般度族和她本人蒙受的奇耻大辱，经常提醒坚战要报仇雪恨。大战前夕，她看到坚战一心想争取和平解决，便向出使俱卢族的黑天表达自己主战的强烈愿望。大战结束后，坚战内疚于心，精神不振，而她坚持认为俱卢族罪有应得，勉励坚战担负起国王的责任。尽管黑公主性格刚烈，在家庭生活中依然是个贤妻良母。坚战登位后，她照样侍奉贡蒂和甘陀利。

除了以上这些主要人物外，其他某些次要人物以及某些插话

里的主人公也是塑造得十分成功的。究其成功原因，主要在于史诗的作者们不是按照统一的模子，而是严格忠于现实，依据人物的出身、经历、地位、修养和气质等多方面因素塑造性格。这一成功经验，是值得后人仔细研究和借鉴的。

第四节　在印度国内外的影响

《摩诃婆罗多》在四世纪基本形成目前的形式和规模。五、六世纪的印度铭文表明，它在当时已被奉为圣典。《摩诃婆罗多》本文中，也自称是"第五吠陀"。古典哲学家枯马立拉（约七世纪）在自己的著作中，就将《摩诃婆罗多》作为圣典，大量引证。古典小说家波那（约七世纪）在《戒日王传》中称《摩诃婆罗多》是"诗歌顶峰"。他在《迦丹波利》中写到优禅尼王后在一个节日，出席寺庙里举行的吟诵《摩诃婆罗多》的公众集会；还写到迦丹波利聆听那罗陀的女儿吟诵《摩诃婆罗多》，吟诵时还有两个紧那罗用笛子伴奏。这些情况充分表明《摩诃婆罗多》在古代印度享有崇高的地位。

《摩诃婆罗多》不仅长期被视为政治和伦理教科书，而且成为后世文学创作的重要源泉之一。《摩诃婆罗多》展现了广阔的社会生活画面，俱卢和般度两族争夺王权的故事内容丰富，情节曲折，犹如风吹大海，波澜起伏，层层推进，激动人心的戏剧性场面时时涌现。这一切自然容易诱发诗人和戏剧家的创作欲望，从中取材，加以改编。而且在戏剧家看来，史诗本身大量采用人物对话形式，十分适宜搬上舞台。

古典梵语早期戏剧家跋娑（约二、三世纪）现存的十三剧中，有四个直接取材于《摩诃婆罗多》故事，即《五夜》、《黑天出使》、《迦尔纳出任》和《断股》；有两个利用《摩诃婆罗多》的人物，在内容上进行独创，即《使者瓶首》和《仲儿》。继跋娑之后，迦梨陀娑（约四、五世纪）的剧本《沙恭达罗》和《优哩婆湿》的

基本内容也见于《摩诃婆罗多》的插话。婆吒·那罗延（约八世纪）的《结髻记》和王顶（约九、十世纪）的《小婆罗多》（残本）取材于《摩诃婆罗多》的核心故事。此外，族顶(Kulaśekhara，约九、十世纪)的六幕剧《多波提和商婆罗那》(Tapatīsaṃvaraṇa)和五幕剧《妙贤和阿周那》(Subhadrādhanañjaya)、罗摩旃陀罗(Ramacandra，十二世纪)的七幕剧《那罗传》(Nalavilāsa)和独幕剧《无畏怖军》(Nirbhayabhīma)、胜护(Vijayapāla，十二世纪)的两幕剧《黑公主选婿》(Draupadīsvayaṃvara)、钵罗赫拉德纳(Prahlādana，十三世纪)的独幕剧《阿周那御敌记》(Pārthaparākrama)和宇主(Viśvanātha，十四世纪)的独幕剧《采香莲》(Saugandhikāharaṇa)等，都是取材于《摩诃婆罗多》的插话或故事片断。

在古典梵语叙事诗方面，婆罗维(约七世纪初)的《野人和阿周那》、摩伽(七世纪)的《童护的伏诛》、婆苏提婆(Vasudeva，九世纪)的《坚战的胜利》(Yudhisthiravijaya)、安主(十一世纪)的《那罗王传》和阿摩罗旃陀罗(Amaracandra，十三世纪)的《小婆罗多》(Bālabhārata)等，都是取材于《摩诃婆罗多》的核心故事或插话。

在中世纪印度方言文学兴起过程中，各地不仅用方言字体传写《摩诃婆罗多》，而且用方言翻译或改写。其中著名的翻译者或改写者有泰卢固语的南纳耶、迪根纳和耶尔拉普格德，卡纳尔语的本伯，马拉雅拉姆语的帕利卡尔，奥里萨语的萨尔拉达斯，阿萨姆语的辛格尔·代沃和孟加拉语的卡希·拉姆达斯等。除了翻译或改写，各地方言还选取《摩诃婆罗多》中的片断故事或插话进行再创作。

在印度莫卧儿帝国时期，官方宗教是伊斯兰教，官方语言是波斯语。1556 至 1605 年在位的阿克巴大帝实行宗教宽容政策。在他的赞助下，《摩诃婆罗多》也被译成波斯语。

我国早在五世纪初就已知道《摩诃婆罗多》。鸠摩罗什(344—413)译《大庄严论经》卷五曰："时聚落中多诸婆罗门，有亲近者为

聚落主说《罗摩延书》，又《婆罗他书》，说阵战死者，命终生天。”

在十世纪末和十一世纪初，《摩诃婆罗多》传入印度尼西亚，出现古爪哇文的翻译改写本。东爪哇王朝宫廷作家还从中取材进行行再创作，如甘瓦的《阿周那的姻缘》、塞达和巴努卢合写的《婆罗多大战记》。

从十六世纪开始，西方殖民者先后入侵印度；十八世纪下半叶，印度沦为英国殖民地。与此同时，西方学者开始研究和翻译介绍印度文学。对于《摩诃婆罗多》，他们除了一般著文介绍外，首先翻译的是其中的插话。英国查尔斯·威尔金斯(Charles Wilkins)于1785年翻译出版《薄伽梵歌》，又于1795年翻译出版《沙恭达罗传》。德国弗朗茨·博普(Franz Bopp)于1819年用拉丁文翻译出版《那罗传》，又于1829年用德文翻译出版了一部包括《莎维德丽传》在内的《摩诃婆罗多》插话集。此后，这些插话被陆续译成其他许多欧洲语言，在西方产生很大影响。例如，德国诗人歌德在一首称颂迦梨陀娑的《沙恭达罗》和《云使》的诗中，同时称颂了《那罗传》；德国语言学家威廉·洪堡(Wilhelm von Humboldt)无比推崇《薄伽梵歌》，说“它也许是这个世界宣示的最深刻和最崇高的东西。”

在英国殖民统治时期，印度的官方语言是英语。因此，印度学者除了继续用各地方言翻译和改写《摩诃婆罗多》，也开始用英语翻译和改写。吉瑟里·摩汉·甘古利(Kiśari Mohan Ganguli)用英语散文体翻译的《摩诃婆罗多》(1883—1896)是第一部英语全译本。曼摩特·纳特·杜德(Manmatha Nath Dutt)用英语诗体翻译的《摩诃婆罗多》(1895—1905)是第二部英语全译本。英语改写本(或缩写本)则很多，较著名的有罗梅什·琼德尔·杜德的诗体缩写本(1898)和拉贾戈帕拉查利的散文体缩写本(1951)。

长期以来，正是通过各种方言和英语改写本，也通过各种教科书和儿童读物，并借助绘画、歌舞和戏剧等艺术形式，《摩诃婆罗多》的人物和故事在印度家喻户晓，在日常文化和精神生活中产生

经久不衰的影响。《摩诃婆罗多》中的《薄伽梵歌》被印度教奉为重要圣典，受到印度思想界高度重视，几乎年年都有新注本或新译本出现。在印度民族独立运动期间，主张暴力和主张非暴力的两派领导人都曾从《薄伽梵歌》中寻找理论根据。可见，《摩诃婆罗多》问世两千余年，历尽人间沧桑，却始终保持着它的艺术和思想魅力。

第三章 《罗摩衍那》

《罗摩衍那》与《摩诃婆罗多》并称印度古代两大史诗，好象是双峰并峙，矗立在印度文学史上，在两千多年的漫长时间内，对印度文学的发展和印度人民的宗教信仰，产生了巨大的影响；对南亚和东南亚各国的文学也有广泛而深入的影响。

第一节 性质和特点

史诗文学的特点是什么呢？《罗摩衍那》的特点又是什么呢？

《罗摩衍那》精校本校刊者之一印度学者威迪耶(P. L. Vaidya)把印度史诗和往世书都称做"伶工文学"(Bardic Literature)。这并不是他的发明创造，在他以前，这个名称已经出现了。可谓"伶工文学"的特点是，这些作品都包含着许多短歌、短叙事诗和叫做赞颂诗(Gāthā Nārāśaṃsī)的赞歌，都由到处游行的伶工歌唱，代代口耳相传。到了后来，这些东西就发展成史诗、往世书和最早的诗。这些作品最初措辞还不固定，重点是放在内容上，而不在辞藻上，唱起来容易懂，听起来容易记。歌辞可长可短，完全取决于当时听众的反映。到了一定发展阶段上，也就是说，当这些诗被看成是"善书"时，这些诗就用文字记载了下来。随着地区的不同，使用的记载手段和字母也不相同，长短和内容也就逐渐有所不同，不同地区的不同的伶工家族与写成的定本也随之而异了。这就是几乎所有的这一类作品传到今天来的本子之所以千差万别的根本原因。

我们还可以从另外一个角度来谈《罗摩衍那》的特点，这就是世界史诗的角度。把世界各国史诗的特点归纳起来，史诗这一个文学类别的特点就看得非常清楚。这一个特点大约有以下这几个内

容：一，史诗不论长短，描写手法都有点刻板化；二，史诗的英雄——理想的国王和标准的情人几乎都是雷同的；三，史诗中事件的叙述都有不少的重复。这在《罗摩衍那》中也屡见不鲜。这同史诗的朗诵是分不开的。朗诵，一次是完不了的。下次再朗诵，必须有点重复。否则听众就会有茫然之感；四，史诗中有一些短语重复出现。为了凑韵，诗人手边必须有一些小零件，短语就是这样的零件。

还可以找到另外一个探讨史诗特点的角度，这就是民间故事的构成形态。有一类民间故事的内容是：故事中的英雄被迫离家；坏蛋（反面人物）出现，动了坏心眼；坏蛋下手了，受害受骗者成了他的俘虏；英雄得到了一个助手，往往有神通法术；故事的线索拖长；英雄与坏蛋对面搏斗，英雄胜利，坏蛋失败。[①]这在世界民间文学中成了一个固定的模式。《罗摩衍那》完全符合这个模式。

还有一个说法，就是印度两大史诗包含着很多英雄民歌。在《摩诃婆罗多》中，英雄民歌头绪纷繁，难以截然分组。而在《罗摩衍那》中则英雄民歌可以截然分为三组：阿逾陀、积私紧陀和楞伽城。整个《罗摩衍那》就由这三组英雄民歌组成。

最后，史诗都有一个特点，都是诗歌。《罗摩衍那》也是这样。

第二节　主要骨干故事的历史真实性

所谓“主要骨干故事”，指的是贯穿整个《罗摩衍那》的那一个十车王宫廷阴谋和罗摩与悉多的悲欢离合的故事。书中插入的那许许多多的小故事，都不属于这一个骨干故事。这些小故事插入的时间不同，地域不同，在各种版本中也不完全相同，它们都不能显示骨干故事的时代背景。

---

① V. Propp，《民间故事的形态》(The Morphology of the Folktale)，Austin，1971. 转引自 Romila Thapar，《流放与王国》(Exile and the Kingdom)，Bangalore，1978.

首先要回答的问题是:《罗摩衍那》这个骨干故事是一个历史事实吗?这是一个长时间争论不休的问题,肯定者有之,否定者也有之。肯定者也有不同的情况。印度有个别学者出于狭隘的爱国主义,总希望把自己的历史拉长。有人竟主张,《罗摩衍那》的作者蚁垤是罗摩同时代的人,生存时间是在三分时(Tretā Yuga),也就是在公元前 867,102 年。[①] 印度一个占星家推算,罗摩与罗波那之战发生在公元前 12,567,101。一部在斯里兰卡晚出的书 Rājāvaliya 说,罗摩与罗波那之战作为一个历史事实发生在佛降生前 1844 年。这些说法今天看来都是完全不可能的。往世书一致承认,罗摩与他的家族甘蔗王族都是历史事实。但是,往世书中的许多年表都是矛盾百出的,有一部分显然是捏造的,因而也就是不可信的。Pargiter 认为,罗摩与罗波那之战约发生在公元前 1000 年左右,而罗摩则生在这之前五百年,也就是说,罗摩生在公元前 1500 年。Pusalkar 把罗摩生存时间置于公元前 2350 至 1950 年之间。P. C. Dharma 把罗摩的统治时间安排在公元前八世纪。[②] 一直到最近几年,还有印度学者根据考古发掘的结果,证明《罗摩衍那》是有历史基础的。考古工作者在阿逾陀遗址、难提羯罗摩遗址、巴里雅尔(Pariar)、阿拉哈巴德的婆罗杜婆迦净修林遗址进行发掘工作。掘出来的器物经过碳测证明是公元前 800 年至 700 年使用的东西,从而推断《罗摩衍那》是有历史基础的。[③]

我们认为,《罗摩衍那》的主要骨干故事有其历史真实性,这一点是可以肯定的。但这只限于罗摩的故事;至于悉多的故事肯定是后来窜入的。现在的《罗摩衍那》描绘的是一个初具规模的封建社

---

① Ananda Guruge,《〈罗摩衍那〉的社会》(The Socicty of the Rāmāyaṇa),Maharagama,Ceylon1960,第 35 页。

② 参阅 Ananda Guruge 上引书,第 43—45 页。

③ 见《印度时报》1982. 10. 30。

会，而真正的原始的历史背景应该比这个社会要早，也许是早得多。要想说明这个问题，应该对早期印度雅利安人的活动加以简单的回顾。雅利安人约于公元前1750年进入印度，在今天的印度和巴基斯坦旁遮普地区，所谓五河地带住了很久。约自公元前1100年起开始向东南方向迁徙，最后定居在恒河与阎牟拿河中游地区。但是并不是所有的雅利安人都从五河地区向东迁移，有相当大的一部分人还留在原地。因此，在公元前一千纪中叶，也就是《罗摩衍那》萌芽时期，在印度西部游牧仍占很大比例，农业不发达，在社会上占统治地位的婆罗门对农业有反感，歧视商人。从意识形态方面来看，形成了婆罗门思潮，婆罗门思想体系。向东方迁移的印度雅利安人，由于环境的改变，逐渐发展了农业，商人地位也显著提高。这一部分人的思想趋向革新。在意识形态方面，形成了沙门思潮，沙门思想体系，在整个印度历史上，这是思想最活泼的时期，是百家争鸣的时期，有点象中国的战国时期。印度的几个对后世有极大影响的宗教，比如佛教与耆那教，都产生于此时，而且都在东方，都属于沙门思想体系。

随着国家的建立和土地私有制的兴起，印度历史上的封建社会也在萌芽。《罗摩衍那》以过去的历史为依据，描绘了自公元前一千纪中叶起的印度东部社会的情况。甘蔗王朝，至少是《罗摩衍那》中所描绘的那一段历史，是以封建思想为基础的王朝，这个王朝提倡的是封建道德。我们所讲的主要骨干故事的历史真实性，应该这样去理解。至于全书的故事情节，正如在第一节中所论述的那样，是按照世界各国史诗的共同规律，按照一个固定的模子来展开的，不完全是历史事实。这种叙述属于文学创作的范畴，決不能信以为真。

第三节 作 者

印度两大史诗都标明了作者。《摩诃婆罗多》的作者是毗耶婆(Vyāsa),意思是"扩大者",引申为"编纂者",这不象是一个人的名字。可见毗耶婆决非《摩诃婆罗多》的真正作者。《罗摩衍那》的作者,传说是 Vālmīki,音译"跋弥",意译"蚁垤"。这象是一个人的名字。关于这个人,印度有很多传说。有的说他是古代仙人;有的说他是金翅鸟的儿子;有的又说他是语法学家。关于"蚁垤"这个名字的起因,印度古代也有一些传说。其中之一说,他静坐修行,数年不动,身上成了蚂蚁窝,遂以"蚁垤"为名。这种说法有点牵强附会,不会是事实。还有一个传说,说蚁垤出身婆罗门家庭,后来被父母遗弃,山中野人收养了他,教他偷盗。有一天他遇到了一位仙人,仙人让他反反复复地念 marā("摩罗")一字。marā 是 Rāma(罗摩)一字的颠倒的写法。他站在那里,翻来覆去地念着"摩罗,摩罗"一步也没有走开。他站得时间是这样长,站得又是这样稳,以致最后身上堆满了蚁垤。从此以后,他就叫做"蚁垤"。[①] 这个故事同前一个说法差不多,决不会是事实。

根据上面的叙述,我们可以说,《罗摩衍那》的作者是蚁垤。但是他决不会是今天我们理解的那样的作者。《罗摩衍那》是伶工文学,最初是口头流传的,蚁垤也只能是一个伶工。他大概是在前人作品的基础上对《罗摩衍那》做了加工、整理、统一、协调的工作。除了晚出的和后来窜入的成分以外,全书文体基本上是统一的;故事内容不能说一点矛盾也没有,但是基本上也还是一致的。看来是

① 参阅 Ananda Guruge 上引书,第 20 页;季羡林:《〈罗摩衍那〉初探》,1979 年,外国文学出版社第 9—11 页;M. Krishna-machaiar,《古典梵文文学史》(History of Classical Sanskrit Literature, Delhi, 1974, 第 3—5 页。

有一个人在其中起了作用，而这个人就是蚁垤。我们说蚁垤是《罗摩衍那》的作者，只能从这个意义上去理解。

第四节　成书的时间和地点

想确定《罗摩衍那》的成书的时间，如果不是完全不可能的话，也是十分困难的。印度历史学家 Romila Thapar 再三强调，《罗摩衍那》的时间是无法确定的。我们认为，她的意思是正确的。[①] 首先，我们对所谓“成书”的概念必须有一个清晰的实事求是的理解。上面已经说过，《罗摩衍那》源于民间伶工文学，最初只是口头流传，民间的伶工艺人增增删删，因人而异，因地而异，经历了不知道多少变迁，最后才形成了一个比较固定的本子。Romila Thapar 在分析这部史诗时，还分了许多不同的层次，她使用了 Conscious，sub-conscious这样的词儿。[②] 不管用的是什么词儿，意思是相同的，这就是《罗摩衍那》中有很多层次。就连固定的本子似乎也并不固定。绝大多数的学者认为，全书七篇中第一篇和第七篇是晚出的。但是至今在印度还有人主张，一、七两篇也是原有的。[③] 可见这个问题之难以确定。我们在这里所说的成书时间是指的蚁垤根据前人不同的本子重新编纂成比较固定的本子的时间。

下面介绍一下一些学者对于《罗摩衍那》成书年代的意见。为了醒目起见，只列一个简单的表，第一项是人名，第二项是他提出的成书年代：

Ramaswami Sastri	公元前 6000—5000 年
Count Bjornstjerna	公元前 2000 年

---

① 参阅 Romila Thapar 上引书。

② 同上书。

③ 同上书，第 30 页，注 10。

William Jones	公元前 2029 年
A. K. Majumdar	不晚于公元前 1435 年
Goressio	公元前十四世纪
Weber	公元三四世纪已存在
Jacobi	最古部分写于公元前五世纪或六或八世纪
Monier-Williams	公元前五世纪
Grierson	原文为俗语
Macdonell	核心写于公元前 500 年，较晚部分写于公元前二世纪
C. V. Vaidya	公元前二世纪
B. Keith	不能晚于公元前 300 年
Winternitz	公元前三四世纪
P. C. Sengupta	公元 438 年
Kunhan Rāja	晚于迦梨陀婆
Hopkins	公元前 400 年至公元 400 年
V. R. R. Dikshitar	公元前五世纪至公元二世纪
Ananda K. Coomaraswami	公元 300 年
Radhakrishnan	公元前六世纪至公元二世纪①

从上列表中可以看出学者们意见之分歧。我们在这里引用 Ananda Guruge 的意见。我们认为，他的意见是比较实事求是的，因而是可靠的：

一、《罗摩衍那》的材料至晚可以追溯到公元前 400 年。

二、原型形成于公元前 300 年。

三、第三和第四发展阶段，公元前 300 年至公元 100 年。

四、《后篇》公元一世纪已存在。

五、关于蚁垤和输洛迦的记载形成于公元二世纪。

总之，我们从《罗摩衍那》中得到的可以作为论据的事实，反映的是公元

① 以上论述都根据 Ananda Guruge 上引书第 36 页至 39 页。

前四世纪至公元二世纪的社会情况。①

至于《罗摩衍那》产生的地区，很多学者根本没有涉及这个问题；也许他们认为这不成问题，也许他们根本没有发现这是问题，详细原因不得而知。谈到这个问题的少数学者，意见是一致的：他们都认为《罗摩衍那》产生于印度东部。这些学者中有 Jacobi，Winternitz，Guruge 等。

第五节　语言和诗律

印度古代的主要典籍都是用梵文写成的。在这里，梵文是一个笼统的名称。仔细分析起来，大体上可以分为三个发展阶段：吠陀梵语、史诗梵语和古典梵语。顾名思义，所谓史诗梵语就是印度两大史诗《摩诃婆罗多》和《罗摩衍那》的语言。

史诗梵语在语法上有什么特点呢？同吠陀梵语比起来，它在语音语法的变化方面都比较简略一点。从语音发展的观点上来看，它晚于吠陀。在另一方面，同古典梵语比起来，它有一些古典梵语没有的学者们称之为"古代语法形式残余"的语法现象。从语言发展的观点上来看它早于古典梵语。

谈到《罗摩衍那》的诗律，必须先简单地介绍一下印度古代诗律的特点。印度古代的诗，不讲平仄，不讲轻重音，不押尾韵。它的表现形式是诗节(stanza)，每一诗节分为四个音步。组成音步的方式有两种：一种是按照音节数目，一种是按照音节瞬间(mātrā)的数目。第一种术语叫婆哩陀(vṛtta)，第二种术语叫做阇底(jāti)。在第一种中，要区别长短音。所谓长音就是指用长元音、二合元音或三合元音组成的音节。此外，还有一种所谓诗律长元音，就是在鼻化音(anusvāra)或送气音(visarga)前面的短元音，以及在复辅音前

① A. Guruge，第 41 页。

面的短元音，都算做长元音。第一种婆哩陀又分为三类：第一类是音步全相同的；第二类是音步一半相同的，也就是第一音步和第三音步全相同，第二音步和第四音步全相同；第三类是四个音步全不相同的。至于音步的形式，则是千变万化；音节的数目也很不相同，有的每个音步只有四个音节，有的每个音步长到有二十七个音节，理论上最长可以达到九百九十九个音节，这当然是典型的印度式的推论，是信不得的。在第二种阇底中的所谓音节瞬间，也讲长短：一个短元音只算一个音节瞬间，而一个长元音则算两个音节瞬间。在这里，诗律不是按音节的数目，而是按音节瞬间的数目来计算。

现在来谈《罗摩衍那》的诗律。《罗摩衍那》全书共有两万多颂（精校本将近一万九千颂），基本上都是用一种诗律写成的，这就是输洛迦(śloka)。输洛迦属于上面说的第一种婆哩陀，是按音节的数目和长短来计算的。它有四个音步，每个音步八个音节，共三十二个音节。关于这种格律，《罗摩衍那》故神其说。本书一开始就说它是蚁垤于无意中创造出来而又得到大梵天肯定的，好象是一个惊人的创造。实际上，这是一种最流行的、使用最方便的诗体，《摩诃婆罗多》和许许多多的印度古书，包括自然科学著作在内，都是用这种诗体写成的。

输洛迦，也叫做阿奴湿图朴(anuṣṭubh)，格式有多种多样。按照严格的格式，每个音步第五个音节要短，第六个音节要长，第七个音节长短交替。《罗摩衍那》中举出了那两个典型的输洛迦都不完全合乎这个格式。由此可见输洛迦格式变化之多。此外，在《罗摩衍那》全书中，绝大多数的输洛迦都是每颂两行，四个音步，三十二个音节；但也有极少数的输洛迦每颂只有一行，两个音步，十六个音节；另有极少数的输洛迦每颂三行，六个音步，四十八个音节；甚至还有每颂四行的，八个音步，六十四个音节。这些都只能算是变体，不能算是规范。

除了输洛迦以外，本书中还有少数的诗使用别的格律。这些极

少数的例外往往都见于每一章的结尾处，个别的出现于开头处。我们现在把这些稀见的格律写在下面；√表示短元音，—表示长元音：

一、特哩湿图朴(triṣṭubh)

每一个音步有十一个音节。只有三个变体：

1. 因陀罗婆吉罗(indravajrā)格律是：

——√——√ √—√——

2. 优宾特罗婆吉罗(upendravajrā)格律是：

——√√—√ √—√——

3. 乌波阇底(upajāti)格律是：上面两种的混合体，有十四种不同的形式

二、吠湿婆黛维(vaiśvadevī)每一个音步有十二个音节。格律是：

—————√——√——

三、普江伽波罗耶陀(bhujangaprayāta)每一个音步有十二个音节。格律是：

√——√——√——√——

四、噜吉罗(rucirā)每一个音步有十三个音节。格律是：

√—√—√√ √√—√—√—

五、波罗诃哩湿尼(praharṣiṇī)每一个音有十三个音节。格律是：

———√√√√—√—√——

六、婆散陀底罗伽(vasantatilakā)每一个音步有十四个音节。格律是：

——√—√√ √—√√—√——

七、摩里尼(mālinī)每一个音步有十五个音节。格律是：

√√√ √√√———√——√——

《罗摩衍那》以后，有一些诗歌模仿这样的输洛迦加上其他格律的办法。

第六节　与《摩诃婆罗多》的关系

既然《罗摩衍那》与《摩诃婆罗多》并称印度两大史诗而产生时代又几乎完全相同，人们自然就会提出一个问题：两者之间的关系

如何呢？为了让读者一目了然，避免烦琐的论证，下面根据我们了解到的国外一些学者的意见和我们自己的看法，分两个范畴来叙述一下这个问题：一个是相同之点，一个是相异之点。由于点数过多，看上去可能有琐碎之感。但是，这样叙述，对比鲜明，条理清晰，对从事这方面研究的学者，会有很大的方便之处。

两大史诗的相同之点：

一、产生的时间大体相同　这一点我们在上面第四节《成书的时间和地点》中已经作了比较详细的论述，这里不再重复了。

二、故事背景大体相同　两者的原始核心故事描写的都是公元前一千纪中叶国家已经形成时的北印度情况。后来窜入到两部史诗中来的较晚的部分讲到那以后的事情，甚至公元后的事情。

三、语言和诗律相同　使用的语言都是史诗梵文，主要的格律都是输洛迦。

四、涉及的地理范围都比吠陀要广阔得多了　吠陀，特别是《梨俱吠陀》所描绘的情况，只限于五河地区，也就是印度的西北部。两大史诗的视野则已经扩大到印度北部和东部，甚至印度南部都涉及到了。

五、故事情节有很多相同之处　两者中都有英雄，有美人，有王国统治，有宫廷阴谋，有森林流放，有拉断神弓，有天上兵器，有林中遇妖，有女主角被劫夺，有最后找到女主角和大团圆。《罗摩的故事》(Rāmopākhyāna)见于《摩诃婆罗多》中。

六、发生战争的根源相同　在两部史诗中，这根源都是不尊重妇女。

七、对天神和天神信仰相同　《梨俱吠陀》中的许多天神，比如因陀罗之类，当年曾光彩焕发，显赫一时。到了史诗时代，都黯然失色，不被重视。代之而起的是一代新神，比如大神毗湿奴(黑天)在两部史诗中都有显著地位。在《摩诃婆罗多》中，他是《薄伽梵歌》的主角。在《罗摩衍那》中，罗摩四兄弟是他的化身。

八、战争场面的描写相同　两者中都有一些战争场面的描写，战斗方式原始，描写技术雷同。《罗摩衍那》的第六篇《战斗篇》是专门讲战争的。罗刹手执铁制兵器，猴子和熊罴则只会使用石头和大树当兵器。

九、两者基本上都只描写城市生活和森林生活，而乡村生活几乎不见。

十、两者都有新娘自己择婿的习俗　在《摩诃婆罗多》中，达摩衍蒂选择了那罗，莎维德丽选择了瞎子国王的儿子。在《罗摩衍那》，悉多选择了罗摩。

十一、两者中都有童婚的习惯　在《摩诃婆罗多》中，坚战王说，让一个三十岁的丈夫娶一个十岁的幼妻，一个二十一岁的男人娶一个七岁幼女。在《罗摩衍那》中，罗摩与悉多结婚时，前者十五岁，后者六岁。男大于女，是当时的风习。

十二、妇女的深闺制两者都有。

十三、真理和法最后取得胜利　在《摩诃婆罗多》中，胜利的一方是遭受过迫害的般度族。在《罗摩衍那》中，代表真理和正义的罗摩最后战胜了代表邪恶的魔王罗波那。

两大史诗的不同之处：

一、印度传统认为，《摩诃婆罗多》是三位一体：诗(kāvya)、论(śāstra)、传承(smṛti)。《罗摩衍那》只是诗。

二、两者规模、篇幅不同。《摩诃婆罗多》约等于《罗摩衍那》的四倍。

三、《摩诃婆罗多》由多组英雄民歌组成，而《罗摩衍那》只有三组。

四、《摩诃婆罗多》保留了民歌的原始形态，说话的人用散文标出。《罗摩衍那》没有散文。

五、《摩诃婆罗多》是历史传说，《罗摩衍那》是诗。

六、《摩诃婆罗多》是发展中的史诗，有吠陀韵律，输洛迦体粗

糙。《罗摩衍那》语言、风格完整，输洛迦体精致，民歌成分消失。

七、《摩诃婆罗多》中提到《罗摩衍那》，后者中没有提到前者。

八、《罗摩衍那》用经咒和法术的地方多。

九、《摩诃婆罗多》对妇女强调肉欲享受。《罗摩衍那》不这样，连魔王罗波那都不。

十、《罗摩衍那》中的社会理想主义色彩浓，老百姓有觉悟，有理智。《摩诃婆罗多》不然。

十一、在《摩诃婆罗多》中，妇女地位卑微。

十二、两者地理位置不同，一东一西。

十三、《摩诃婆罗多》反映的是粗野人的社会。《罗摩衍那》中的社会文明。

十四、《摩诃婆罗多》中的 sūta（诗人、车夫）是刹帝利父亲和婆罗门母亲所生。在《罗摩衍那》中，sūta 是婆罗门。

十五、《罗摩衍那》反映的时代有很多的再创造（recreations），缺少《摩诃婆罗多》中赛车的喧闹场面。从娱乐活动方面来看，《罗摩衍那》中的人物比较喜欢宁静。

十六、《罗摩衍那》十分强调女子的贞洁。在《摩诃婆罗多》中一女嫁五男，一夫一妻的那种贞洁当然就根本谈不上。这种一妻多夫制，《罗摩衍那》中没有。

十七、《罗摩衍那》不反对寡妇再嫁。《摩诃婆罗多》不然。

十八、在《摩诃婆罗多》中，妻子是丈夫的有体财产奴隶（chattel slave）。坚战和那罗掷骰子，赌老婆。《罗摩衍那》没有这种现象。

十九、《罗摩衍那》第一篇和第七篇中有几个神话，《摩诃婆罗多》和往世书中都没有。

二十、《摩诃婆罗多》中有讨论哲学的专章：《薄伽梵歌》，代表的是数论和瑜伽的哲学思想。《罗摩衍那》中有梵我一体的吠檀多思想。

二十一、《摩诃婆罗多》产生于印度西部，《罗摩衍那》产生于东

部。

二十二、在《罗摩衍那》中，牲畜用来当交换媒介。在《摩诃婆罗多》中，马是交换媒介。

二十三、在《摩诃婆罗多》中，牲畜是最重要的财产，对农业有反感。在《罗摩衍那》中，农业最重要。

二十四、《罗摩衍那》接受的婆罗门的资料比较少。[1]

上面列举了二十四项不同之处，实际上比这些还要多得多。如果再列举下去，就难免显得累赘了。

最后，还有一个问题必须在这里交待一下。《摩诃婆罗多》中的那一个《罗摩的故事》同《罗摩衍那》的关系如何呢？德国学者雅克比（H. Jacobi）和印度学者苏克坦卡尔（V. S. Sukthankar）都认为，《罗摩的故事》是《罗摩衍那》的一个精确的摘要，也就是说，晚于后者。印度学者威迪耶（Vaidya）则认为，是蚁垤利用了《罗摩的故事》，也就是说，早于《罗摩衍那》。我们是同意威迪耶的意见的。苏克坦卡尔经过细致的探讨，还提出了一个看法：最初有一部描写婆罗多战争的史诗，有二万四千颂，名叫《婆罗多》，作者是毗耶娑，着重宣扬般度族的光荣。后来，苾力瞿族的人们盗用了《婆罗多》，加以扩大，改编为《摩诃婆罗多》。这个看法得到了印度学者高善必（D. D. Kosambi）的喝采。苏克坦卡尔的结论是：按年代顺序来排列是《婆罗多》——《罗摩衍那》——《摩诃婆罗多》。我们认为，这个看法是持之有故、能成立的。[2]

---

① 上面列举的两大史诗间的相同之处和不同之处，有一些看法来自 Ananda Guruge 上引书。季羡林：《〈罗摩衍那〉初探》和《印度两大史诗评论汇编》也可以参考。

② 参阅《〈罗摩衍那〉初探》第 29—32 页。

第七节　主要情节

我们首先根据蚁垤的《罗摩衍那》把书中的主要情节以篇为单位简要地叙述一下。

一、《童年篇》

十车王无子，请到鹿角仙人来主持求子大祭。大祭完成后，天神们为了分享祭品，都来到这里。他们谈到罗刹王罗波那欺压群神，群神束手无策，吁请大神毗湿奴下凡除魔。大神答应了，化身为四，生为十车王的四个儿子：罗摩、婆罗多、罗什曼那、设睹卢祇那。大梵天要求众神创造猴子，助罗摩灭魔。王子长大了，十车王想给儿子们找媳妇。此时众友仙人来到王宫，请求国王派罗摩随他去降妖除怪。国王于是就派罗摩和罗什曼那随众友出走。一路之上，他们看到许多净修林，众友一一为他们解说，并把神仙兵器教他俩使用。到了众友的净修林，罗摩把妖魔除掉，祭祀得以完成。众友又领罗摩兄弟到弥提罗城去参加国王阇那竭的祭典。路上他向他们俩讲了许多故事，最后来到弥提罗，受到阇那竭王的欢迎。国王对他们讲述神弓的来源与悉多的诞生。悉多自己择婿。罗摩拉断神弓，国王把女儿悉多许给他。请来了十车王，为四王子主持婚礼。持斧罗摩前来挑战，同罗摩决斗，罗摩胜利。最后，十车王领着儿子们回到王都阿逾陀。

二、《阿逾陀篇》

十车王想到自己年纪大了，决定立长子罗摩为太子，继承王位，请帝师婆私吒准备太子灌顶（加冕）工作。此时，小后吉迦伊受驼背女奴的教唆，阴谋立自己的儿子婆罗多为太子，要挟国王把罗摩流放山林一十四年。当年十车王在患难中曾答应吉迦伊可以任意向他提出两个要求。诺言一出，必须遵行。他现在只有忍气吞声答应她的要求了。太子灌顶典礼的喜庆场面于是一变而为生离死别的凄凉情景。罗摩决心让父王说话算数，心甘情愿流放山林。他要求悉多敬事翁姑，但是她决心随他流放。弟弟罗什曼那也决心陪哥哥流放。于是他们三人就在人民群众的陪送下，离开王都阿逾陀，到野林中去。罗摩走后几

天，十车王夜梦醒来，对长后憍萨厘雅谈到他年轻时游猎，误杀盲修道人之子。盲人诅咒他，要同自己的儿子分离，而今果然，他郁郁而死。此时，婆罗多正住在舅舅家里，被请回来继承王位。但是他忠于悌道，决心到野林中请罗摩回都即位。罗什曼那不了解实情，想贸然动手厮杀，为罗摩所阻。婆罗多亲自走上前去，向罗摩敬礼，劝他回去。罗摩不肯，一定要坚守父王的旨意，不到流放期满，决不离开森林。许多大臣走上前来劝说，其中有那个著名的唯物主义者阇波厘，罗摩都不听从。最后罗摩把自己的鞋递给婆罗多，让他带回阿逾陀，做自己的象征。婆罗多回京，避开都城，迁到难提羯罗摩城，把罗摩的鞋供起来，摄政以待罗摩归来。

三、《森林篇》

罗摩一进入森林，林中的修道人就纷纷前来请求他保护。原来林中有罗刹肆虐，残害修道人。一个名叫毗罗陀的罗刹企图抢劫悉多，被杀。楞伽城十首罗刹王罗波那的妹妹首哩薄那迦来到林中，爱上了罗摩。罗摩同她开了一个玩笑，把她介绍给罗什曼那，罗什曼那拒绝了她的请求。女罗刹一怒而想吃掉悉多，被罗什曼那割掉鼻子和耳朵。她求救于弟弟伽罗。伽罗先率领十四个罗刹，最后率领一万四千个罗刹来同罗摩对阵。结果伽罗被杀。魔女只好去找哥哥罗波那，请他报仇雪恨。她对魔王大肆宣扬悉多的美貌。罗波那派了一个名叫摩哩遮的罗刹，来到林中。小罗刹摇身一变，化作金鹿，引诱罗摩来追赶。罗摩上了当，离开悉多和茅棚，跑了很远去追金鹿。此时金鹿伪装模仿罗摩的声音，高呼求救。悉多闻声，信以为真，敦促罗什曼那前去救援。罗什曼那害怕中了罗刹的调虎离山计，不肯离开。悉多骂他盼望罗摩死掉，好来娶她这个嫂子。罗什曼那无可奈何地离开悉多去找罗摩。此时金鹿已被罗摩射死。但是，罗刹王罗波那也乘机劫走了悉多。他在路上遇着金翅鸟王。鸟王想救悉多，同魔王搏斗，受重创。罗摩兄弟到处寻觅悉多。罗摩含泪遍询树木、小河、山岳、野兽等等，问这些东西是否知道悉多的下落。他后来看到了从悉多脚上掉到地上的饰品，又遇到金翅鸟王，才知道悉多已被劫往楞伽城。罗摩兄弟救了一个无头怪，他劝他俩到猴国去同猴王联盟，共同灭魔救悉多。与此同时，悉多已被罗刹王劫到了楞伽城。魔王带领她遍游后宫，以显示自己那无与伦比的荣华富贵，诱使悉多嫁他。悉多坚决抗拒，发誓忠于罗摩，被魔王囚禁在后宫无忧树园中。

四、《猴国篇》

罗摩和罗什曼那来到了般波湖。此时正是春天，林中、湖畔一片繁花似锦，这更逗引起罗摩怀念远方爱人的情怀。他俩在这里遇到神猴哈奴曼。哈奴曼说，猴王须羯哩婆住在哩舍牟迦山；他劝他俩到那里去。他俩照办了，同猴王结了盟。猴王正同自己的哥哥波林怄气、搏斗。罗摩答应猴王，他将杀死波林；猴王则答应派出猴兵去找悉多，作为酬谢。正在此时，波林来到门外挑战。须羯哩婆同波林决斗，罗摩放暗箭射死波林。波林的老婆陀罗痛悼丈夫的死亡。接着罗摩就为猴王举行了灌顶礼。猴王答应他雨季过去以后派出猴兵去搜寻悉多。但是他沉湎于色欲中，雨季已过，仍无行动。罗什曼那找上门来，当面痛斥他失信。这时猴王才行动起来，派使臣四出，召来普天下猴兵猴将，然后分派他们去寻觅悉多的踪迹。哈奴曼奉派率猴兵南下，路上遇到金翅鸟王的弟弟僧婆底。僧婆底曾亲眼看到魔王罗波那把悉多劫往楞伽。猴兵到了大海边，慨叹大海浩茫难渡。猴子头领鸯伽陀劝众猴兵不要泄气，并建议从众猴中选出跳跃最远的猴子飞越大海。哈奴曼公认是最擅长跳跃的，结果被大家选中。他站在摩亨陀罗山上，一跃过海。

五、《美妙篇》

哈奴曼飞越大海，来到楞伽城。他站在一座山上，纵观全城；然后又摇身一变，变成了一只猫，黄昏后潜入城内，到处探视。他先偷看了罗刹王罗波那后宫的情况。最后他在无忧树园中发现了悉多。他现出原身，站在悉多面前，说自己是罗摩派来的使者，并向她讲述了来到这里的过程。他还拿出了罗摩交给他的作为信物的戒指，上面镌着罗摩的名字。悉多无法不相信了。她大为感动，对哈奴曼讲述了自己被劫的经过，并且着重说，罗摩要赶快来救她，否则两个月以后，如果她仍不屈服，十头罗刹王就要收拾她了。哈奴曼曾亲眼看到悉多在魔王的威胁利诱下如何坚贞不屈，坚决忠于罗摩。他真是一百个放心。他要求悉多给他一件信物，好向罗摩交差。悉多把自己头上戴的宝石递给他，并且告诉他了一件只有悉多和罗摩两个人知道的事情，作为哈奴曼见到悉多的最有力的凭证。事情是这样的：有一天，罗摩和悉多来到曼陀基尼河边上。罗摩躺在悉多怀里。因陀罗的儿子一只乌鸦飞来想咬悉多的乳房。悉多

拿起石头吓唬乌鸦，乌鸦丝毫不怕。最后还是罗摩拣起一根草，念着梵咒，上在弓上，射了出去，象是一团烈炎。乌鸦害了怕，到处飞翔求救，连自已的父亲因陀罗都不管它。乌鸦没有办法，只有向罗摩求救。罗摩饶了它的命。只射伤它的右眼。故事讲完，哈奴曼想离开无忧树园。任务本来可以说是已经完成了。但是，他想试一试罗波那的力量，于是大闹无忧树园，杀死卫士。罗波那大惊，派罗刹来捉拿哈奴曼。魔王的儿子因陀罗耆用梵箭擒住哈奴曼，把他带到魔王驾前。魔王想杀哈奴曼。他弟弟维毗沙那加以劝阻。他哥哥接受了他的意见，认为不应该杀使者，只能惩罚。于是在魔王宫中，小妖们用破布条和棉絮缠住哈奴曼的尾巴，泡在油中，然后点火烧着。猴子就拖着烈火熊熊的尾巴，满城窜跳，全城陷入一片火海之中。哈奴曼乘机逃出，又跳过大海，回到摩亨陀罗山上，先见到群猴，然后又到积私紧陀猴王王都，去见罗摩兄弟，报告一切，并把悉多的信物交给罗摩。罗摩一见伤心，怀着悲痛的心情，倾听悉多让哈奴曼转告他的话。

六、《战斗篇》

罗摩听了哈奴曼的话，心中快乐无比。他赞美了哈奴曼，然后率领猴子和熊罴大军南征。罗摩大军来到的消息报到罗波那驾前。十头魔王立即召集群魔开会，商议对敌的办法。他的弟弟维毗沙那竭力主张送还悉多，与罗摩和解。魔王大怒，痛骂维毗沙那，说了一大篇“亲属最可怕”的道理。维毗沙那一怒逃走，过海投奔罗摩。大海茫茫，难以渡过。维毗沙那劝罗摩直接向海神求情。海神派了天上工匠大神之子那罗，来给罗摩大军在海上造桥。桥成，罗摩率猴子大军渡海，兵临楞伽城下，同罗刹们展开了激烈的搏斗。在罗摩方面，最勇敢的大将是罗什曼那、哈奴曼、鸯伽陀和熊罴王阎婆梵。在魔王方面，他的儿子因陀罗耆武艺高强，法力无边，能施展幻术，随意隐形。他还有一个弟弟，也是一员猛将，有万夫不当之勇。这个罗刹的名字是鸠槃羯叻拿，是因陀罗耆的叔叔。战斗异常激烈。罗摩和罗什曼那都受了重伤，他俩中箭倒在战场。阎婆梵劝哈奴曼到北方神山中去采仙草，疗救罗摩兄弟。哈奴曼于是到了北方山上；但是仙草都缩入土中不出。哈奴曼无可奈何，只好把山峰用手托到两军阵前，找到仙草，救了罗摩兄弟俩的命，又把大山托回，放到原来的地方。因陀罗耆施展幻术，变出了悉多的样子，押到阵前斩首。罗摩等大惊失色。维毗沙那指出，这都是幻术，不要信以为真，不要害怕。最后，因陀罗耆被罗什曼

那杀死。魔王罗波那大怒，亲自出马，与罗摩交手，被罗摩斩首。罗刹大军彻底溃败。罗摩给维毗沙那灌顶，立他为罗刹国王，维毗沙那娶嫂子为妻。罗摩见到了悉多，对她遭受的苦难只字不提，却怀疑她的贞操。悉多投火自明，火神把她从火里托了出来，证明她是贞洁的。罗摩却说，他并不是怀疑悉多，只是想在大庭广众之中证明她的清白而已。罗摩夫妇团圆了，十四年的流放也已期满，罗摩等人乘上魔王遗留下来的云车，回国复位，立婆罗多为王位继承人。故事写到这里，大团圆的结局已经实现，整个故事可以说是已经结束了。

七、《后　　篇》

从《罗摩衍那》的整个结构来看，这一篇肯定是后加的。整篇故事头绪繁杂，看不出什么连贯性和逻辑性。统观全篇，可以分为三大部分：第一部分讲罗波那的身世和劣迹；第二部分讲哈奴曼的故事；第三部分讲罗摩和悉多第二次的和而又离。

罗波那的故事

有两条线索：第一条讲古时候有一个仙人，名叫补罗私底耶，是大梵天之子。他潜心静修，天女、仙女和龙女常来干扰他。他发出诅咒：谁要是让他看见，立刻就会怀孕。结果仙人特楞宾杜之女这样怀了孕，生子名叫毗尸罗婆。毗尸罗婆生子吠尸罗婆那，苦行有功，大梵天封他为财神，住在楞伽。第二条线索讲的是有两个罗刹兄弟，赫提和钵罗赫提。赫提娶阎王的妹妹婆雅，生子名毗鸠吉舍。毗鸠吉舍生子须吉舍，须吉舍生三子：摩里、须摩里和摩里耶梵。他们请匠作大神修建楞伽城。罗刹们住在这里，欺凌神仙，为毗湿奴所败，撤出楞伽城，退至阴曹地府。须摩里之女嫁给毗尸罗婆，生三子一女，罗波那是儿子之一。他行苦行，得到大梵天恩惠。他强迫财神让出楞伽城。他大行肆虐，欺压群神，被湿婆打败，大声吼叫，因此得到了一个绰号“叫吼子”(Rāvaṇa 罗波那)。他污辱了仙人女吠陀婆底。女自焚，转生为悉多，杀魔报仇。罗波那的儿子因陀罗耆举行祭典，祈求隐身术。连因陀罗都败在他手下，因此得名“因陀罗耆”(战胜因陀罗者)。

哈奴曼的故事

哈奴曼一下生就想上天去捉太阳，他以为太阳只不过是一个红果子。他

因此被因陀罗打死，梵天又让他复活。因陀罗赠他一个项链，天神纷纷向神猴祝福。后来他帮助须羯哩婆与波林对抗。他精通吠陀、经书和语法学。

罗摩和悉多的故事

罗摩统治天下，人民安居乐业。过了些时候，悉多怀了孕。此时密探忽然向罗摩报告，说人民中间流传着一些关于悉多的流言蜚语，大家怀疑她在魔王宫有不贞行为。罗摩听了，决心遗弃悉多，派罗什曼那把正在怀孕的妻子丢弃在恒河对岸。悉多悲痛欲绝，但并无怨言，她只是让罗什曼那向罗摩致意，罗什曼那心里非常痛苦，但又无能为力。此时悉多形单影只，被自己最爱的丈夫遗弃在荒林中，茫茫天地，何处是自己的归宿！她痛哭不已。林中居民的小孩子看到了她，把她带到蚁垤仙人的净修林中。仙人收留了她。在设睹卢衹那奉派征讨罗婆那行经仙人的净修林的那一个夜间，悉多生下了两个儿子：一个叫俱舍，一个叫罗婆。蚁垤写完了《罗摩衍那》，教两个孩子朗诵。这时两个孩子已经成了仙人的徒弟。有一天，他们听说，罗摩要举行马祠大祭。蚁垤带领两个孩子来到罗摩宫中，让他俩配着琵琶高唱他自己写的《罗摩衍那》。听到最后，罗摩终于发现，这两个孩子原来就是自己的儿子。于是蚁垤又把悉多领了来，证明了她的贞操。但是，罗摩仍然坚持说，他无法取信于民。悉多不得已，求救于地母，大地顿时裂开，悉多一跃而投入地母的怀抱，形成了一个悲剧。但是，作者又把大梵天请了出来，预言：罗摩全家将在天堂里团圆。最后罗摩立二子为王，死神来拜访他，他决心返回天宫，恢复毗湿奴的形象。罗摩兄弟四人都自投萨罗逾河，须羯哩婆也追随他们，抛弃凡体。

上面简要地叙述了蚁垤《罗摩衍那》的主要故事情节。这样的故事情节决不会是一开始就有了的。它是长期演变的结果。西方学者热衷于探索所谓“原始《罗摩衍那》”，我们认为这个问题有点玄乎，这里不谈。我们只想再选几个与故事情节有关的问题加以探讨与分析。

一、故事情节层次问题

东西各国的许多学者都已经认识到，《罗摩衍那》不是只有一个层次，而是由许许多多的、大大小小的层次积累而成的。我们认

为，其中最大的层次只有两个，主要根据是汉译佛典中的两个故事。第一个是元魏吉迦夜共昙曜译的《杂宝藏经》第一卷第一个故事，叫做《十奢王缘》。内容大体上是：有一个国王，号曰十奢。王大夫人生育一子，名叫罗摩。第二夫人有一子，名曰罗漫（罗什曼那）。第三夫人生子名婆罗陀（婆罗多）。第四夫人生子，字灭怨恶（设睹卢祇那）。王喜欢第三夫人，告诉她说："若有所须，随尔所愿"。她当时不提任何要求。国王有病，立太子罗摩为王。第三夫人忽然提出，立她的儿子婆罗陀为王，将罗摩流放深山十二年。国王认为，"王者之法，法无二语"，被迫允许。弟弟罗漫怂恿罗摩使用勇力，不受此辱。罗摩不听。兄弟二人即远徙深山。时婆罗陀正在他国，回来以后，听到此事，对母亲大为不满。时老王忧愤崩殂。婆罗陀将兵入山，想请罗摩回朝登极。罗摩不肯，将革屣交给弟弟。婆罗陀还国，常把革屣置御座上，日夕朝拜，代摄国政。十二年后，罗摩还朝为王。

第二个故事是三国吴康僧会译的《六度集经》第五卷第四十六个故事。内容大体上是：从前菩萨在一个大国为王。他的舅舅是另一个国家的国王。舅舅兴兵来夺他的土地。他为了避免战争，不让老百姓受害，带着元妃逃往山林。海里有一条邪龙将元妃盗挟，想回到海里，路上遇到一只巨鸟，堵住道路，被龙用雷电击掉右翼。国王找不到元妃，手持弓箭，到诸山去寻觅。路遇猕猴，告诉他为舅舅所逐。双方同病相怜，答应互相帮助。国王帮助猴王打败猴舅。猴王派出猴兵寻觅元妃踪迹。遇到被打伤的巨鸟，它告诉猴众，恶龙把元妃劫往海中大洲之上。猴兵到了海滨，无法渡海。天帝释化作病猴，前来献计。众猴负石填海，到达洲上，与恶龙搏斗。龙作毒雾，有小猴用天药抹猴鼻中，以抗毒雾。龙兴风造云，雷电震地。国王放箭，正中龙胸。龙死，小猴开门救出元妃。人猴两王班师回国。此时国王舅父已死，国王又登极为王。国王怀疑元妃贞操，元妃说，她是清白的；如果她说的是真话，大地将开裂。结果大地果然开裂。

以上是汉译佛典中两个故事的简要内容。第一个故事相当于蚁垤《罗摩衍那》的前一半，只是没有悉多的名字；第二个故事相当于后一半，只说“元妃”，也没有悉多的名字。把这两个故事合在一起，完完全全就是今天我们熟悉的罗摩的故事。连一些细节都完全吻合到令人吃惊的程度。在这里最值得探讨的是悉多问题。为什么在两个故事中都没有悉多的名字呢？可不可以设想：最早的民间流传的故事只是说一个妃子，后来才用悉多换掉那个妃子呢？我们认为，可以这样设想。如果这个设想真正能成立的话，那么，悉多与罗摩的结合不是最原始的形态。是不是悉多与罗摩的结合是随意捏造出来的呢？也不是的。Guruge 引用了 A. Weber 的意见，说《台提哩耶梵书》Taittirīya Brāhmaṇa Ⅱ，3，10，1—3，讲到 sītā（垄沟）对月亮的爱，而罗摩的全名后来变成了“罗摩月”（Rāmacandra）。[①] Guruge 又引用 Macdonell 的意见，说 sītā 在吠陀中是垄沟人格化的结果，是雨神因陀罗的妻子，而罗摩实际上就是因陀罗。[②] 不管怎样说，看来悉多与罗摩的关系，蛛丝马迹，是久已存在的了。

关于《罗摩衍那》故事情节的层次问题，印度女历史学家 Romila Thapar 也有所论列。她指出，蚁垤《罗摩衍那》的故事情节不是一个统一的整体，而是有许多层次。悉多故事只是一个次要的情节（sub-plot），悉多是行动的推动者，象征着丰收女神的没落。[③] 她进一步指出，在《罗摩衍那》中，流放是一个主题，它表明王国与森林的矛盾，表明王国对森林的胜利。潜藏在书中的有许多意识层次（layer of consciousness），这是其中之一。[④] 流放在当时的许多著作中都成为一个主题。许多佛本生故事都以流放为主要内容，比如

---

① Guruge 前引书，第 9 页。

② 同上书，第 16 页。

③ 《流放与王国》，第 3 页。

④ 同上书，第 28 页。

Vessantara Jātaka, Sāma Jātaka, Nalinikā Jātaka, Sambula Jātaka 等等。[1] 这是作值得进一步深入研究的一个问题。

最后，还要指出，Iksvāku，Rāma，Sītā，Laksmana 等名字在《梨俱吠陀》中都能找到；但是没有那样的故事情节。

二、悉多的身份问题

在蚁垤《罗摩衍那》中，悉多是阇那竭国王的女儿。但是，这不是唯一的说法。在巴利文《十车王本生故事》(Dasaratha Jātaka)中，悉多是十车王的女儿，后来同罗摩结婚，是兄妹结婚，还有第三个说法。在许多本子中，悉多成了十头罗刹王罗波那的女儿。[2] 她下生后，被父亲装在桶里，投入水中，为人救起。后来魔王劫夺的竟是自己的女儿，他终于死在女儿手中。情节十分离奇，在民间文学中却并非十分稀见。

三、《罗摩衍那》故事来源问题

上面已经提到过，罗摩故事有其历史基础；但是基本上是一个民间故事。印度各主要教派都竞相利用这个故事，为宣传自己的教义服务。婆罗门教利用的结果产生了蚁垤的《罗摩衍那》。特别是第一篇和第七篇更是婆罗门教努力改造的结果。在这两篇里，婆罗门教的色彩比第二至六篇要浓得多。所以，有的学者主张这两篇是后来窜入的；我们认为，这是有道理的。但是，有的印度学者还主张，这两篇也是原作。佛教利用这个故事，最显著的证明就是上面提到的巴利文本生故事。本生经利用民间故事，手法简单而拙劣。讲完故事以后，只要指出故事中的主角是菩萨的化身，任务就算完成。耆那教也同样利用罗摩的故事为本教张目。

---

① 《流放与王国》，第 8—9 页。

② 参阅季羡林：《〈罗摩衍那〉在中国》，见《印度文学研究辑刊》第三辑。

第八节　思想内容

蚁垤《罗摩衍那》的主题思想是什么？它想宣传什么？它想反对什么？一谈思想内容，这样一些问题就必须首先回答。对于这些问题，过去各国学者进行过不少的探讨，提出了五花八门的学说。现在简略地介绍如下。

德国学者 A. Weber 认为，《罗摩衍那》接受了希腊史诗的影响。但是也有人主张，荷马受到了蚁垤的影响。Weber 同许多学者都认为，《罗摩衍那》是用比喻的形式表现了一件历史事实，这就是雅利安人的农业向南印度传播。Weber 还主张，向南传播的不仅是农业，而是整个雅利安文化，传播的范围一直扩展到锡兰（今天的斯里兰卡）。书中的人物都是历史上实有的人物。M. Winternitz 似乎同意 Weber 的意见。Talboys Wheeler 认为，罗摩与罗波那之战是印度婆罗门教与锡兰佛教冲突的诗歌表现形式。Weber 也同意 Wheeler 的看法。Monier-Williams 认为，这部史诗表现的是善恶之间永恒存在的矛盾，它是一种伦理比喻。R. Shamasastry 在《罗摩衍那》中发现了占相学，罗摩代表太阳，罗什曼那代表木星，婆罗多代表金星，设睹卢祇那代表水星。W. Ruben 认为，罗摩故事来源于某一些与狩猎有关的英雄故事。Hermann Jacobi 说，原始《罗摩衍那》的第二部分叙述的是建立在神话基础上的人间故事，这些神话基础可以追溯到最后的吠陀。Macdonell 支持 Jacobi 的学说，他把罗摩与罗波那斗争故事的来源追溯到《梨俱吠陀》中的因陀罗与苾力特罗的斗争。A. B. Keith 同意这个看法，并且说，这是最令人信服的。[①] 还有一些学说或者看法，这里无法一一列举了。

上面这一些学说或者看法，很不相同，也很有趣味；但是却显

---

① 以上这些学者们的意见都转引自 Guruge 前引书，第 12 至 16 页。

然都没有搔到痒处。看来对于这个问题还有进一步探讨的必要。如果企图用历史唯物主义的观点来解释这些问题的话，那么首先要分析一下公元前一千纪中叶印度北部社会中的阶级关系。在印度，阶级关系最明显地表露在种姓关系上，虽然在这两种关系中间还不能就直截了当地划上等号。

印度的种姓制度在世界历史上可以说是独树一帜，是非常著名的。别的国家间或也有近似的制度，但都并不十分发达。在印度，它却是源远流长，发展得非常复杂，一直到今天还支配着印度社会。有一个事实非常值得注意：自古以来，印度种姓制度的理论与实际就有矛盾。从《梨俱吠陀》起一直到那些《法论》，都把四个主要种姓或原始种姓规定得有条不紊，井然有序。但是，实际情况怎样呢？实际情况并不是这个样子。看来这种死死板板的制度多一半是垄断文化知识的祭司挖空心思制造出来的。他们不惜捏造神话，把自己摆在第一位，自己称作婆罗门，以抬高自己，贬低别人。他们的目的显然是企图永远垄断知识，垄断祭祀，从而获得利益。他们还强调，种姓是天生的，不能改变的。你生于哪一个种姓，就必须既来之则安之，不能有改变种姓的非分之想。这就是种姓制度的理论基础。

然而事实怎样呢？事实并不是这个样子，或者不全是这个样子。就拿四姓的职业来说吧。《法经》里面规定得清清楚楚，好象难以改变。实际上却改变得非常厉害，连婆罗门的职业也非常不固定，他们好象什么都能干。① 一个希腊的使臣麦伽塞因斯(Megasthenes)在公元前四世纪看到的印度社会中根本没有四个种姓的严格划分。他看到社会上有七种人。②我们宁愿相信一个外国人的

---

① 季羡林：《〈罗摩衍那〉初探》，第91—92页。

② 同上书，第94页。参阅高善必(D. D. Kosambi)《印度史研究导论》(Introduction to the Study of Indian History)，Bombay，1956，第184页。

实地观察，而不相信婆罗门的任意捏造。麦伽塞因斯看到的七种人中包括婆罗门和刹帝利。从佛教经典中也可以看到，种姓制度并不象婆罗门经典中规定的那样。[①] 在这里，最突出的一点是：种姓的首席不是婆罗门，而是刹帝利。婆罗门和刹帝利都想当个头儿。从中隐约透露出两个高级种姓的矛盾。

在印度古代社会中，这两个高级种姓之间有着错综复杂的关系。他们有时候联合起来，共同压迫和剥削其他低级种姓。有时候又剑拔弩张，互相斗争。婆罗门和刹帝利的矛盾由来已久。《梨俱吠陀》7.18 讲到婆私吒帮助苏达娑(Sudās)的儿子在十王之战中获胜。《台提哩耶本集》(Taittirīya Saṃhitā)7.4.7 却讲到，这些儿子们杀死了婆私吒的儿子。《阿达婆吠陀》5.18；5.19 讲到，可怜的刹帝利吃婆罗门的母牛。[②] 这一些都说明了婆罗门与刹帝利斗争之激烈。

从婆罗门和刹帝利矛盾这个角度来分析《罗摩衍那》，我们可以看出，从整体来看，这部史诗表现出来的情况是，这两个高级种姓正处在势均力敌、暂时取得均势的、相安无事的形势中。《罗摩衍那》表面上也不得不对婆罗门表示尊敬，对他们讲一些好话；但是骨子里作者是拥护刹帝利的，是站在刹帝利立场上的，尽管据说蚁垤本人是一个婆罗门。只有第一篇和第七篇婆罗门的色彩很浓，这两篇可能是后出的。

在《罗摩衍那》里面，有两个插曲值得重视。一个是众友仙人苦修成为梵仙(婆罗门)的故事，一个是罗摩(刹帝利)和持斧罗摩(婆罗门)决斗的故事。先谈第一个。这个故事见于本书第一篇《童年篇》。从前的时候，众友想抢婆私吒(婆罗门)的如意神牛，被婆私吒打败。他觉得，自己这个刹帝利毕竟敌不住婆罗门；于是下定决心

---

① 《〈罗摩衍那〉初探》，第 89—91 页。

② 高善必前引书，第 112—113 页。

实行严酷的苦行，立誓要成为婆罗门，也就是说，要改变种姓。苦行的威力十分可怕，最后最高神仙大梵天亲自出马，来到众友跟前，说道：

梵仙呀！对你表示欢迎！
我们非常满意你的苦行。
众友呀！你苦行极严酷，
使得你得到梵仙的名称。（1.64.11）

这个故事暗示，婆罗门高于刹帝利；在极个别的情况下，种姓可以改变。

现在谈第二个故事。它也见于《童年篇》。在罗摩等四个王子结婚以后，出身婆罗门的持斧罗摩突然来到这里。这一位罗摩在印度古代神话中是一个突出的人物。他是极端的婆罗门主义的典型代表，他对刹帝利恨得咬牙切齿，一定要把刹帝利斩尽杀绝，完全消灭，才能解得他胸中的怒气。据说他曾把刹帝利彻底消灭过二十一次之多。如果有效的话，消灭一次，也就够了。现在竟多达二十一次，可见他的消灭是无效的。看来这个人物是在婆罗门和刹帝利斗争中失败了的婆罗门的精神胜利的产品。在《罗摩衍那》中，他也出现了。他来向罗摩挑战，结果被打败。他还"死不改悔"，他对罗摩说：

罗摩呀！对我来说，
这并不是一种耻辱；
你终于把我打败了，
你这三个世界之主。（1.75.19）

在这里，蚁垤明确无误地歌颂了刹帝利。我们说，《罗摩衍那》是为刹帝利张目的，难道还能够怀疑吗？

了解了当时的种姓关系，也就是阶级关系之后，我们才能对《罗摩衍那》的主题思想进行分析。大家都知道，印度国内外的学者，包括中国学者在内，几乎是异口同声地说，这部史诗的主题思想是善战胜恶、正义战胜非正义，公理战胜强暴。这个意见无疑是

正确的。但是，善、恶等等都是表示伦理价值的词儿，而伦理价值是有具体内容的。在人类社会中决没有完全抽象的善、恶，也没有完全抽象的正义、非正义等等。扩而大之，在人类与大自然的关系中也有同样的情况。我们讲“益鸟”，杜甫讲“恶竹”，都是站在人类的立场上讲的。鸟并不知道自己是否是益鸟，竹子也决不会认为自己是恶竹，毒菌决不承认自己有毒。我们平常讲一些正义的行为，比如说正义的战争等等，是指顺乎世界潮流、合乎人类社会发展的规律的行动。决没有完全抽象的正义和非正义的战争。具体讲到《罗摩衍那》，所谓善，所谓正义，由谁来代表呢？他是属于哪一个阶级、哪一个种姓的呢？为什么他的行动就是善、就是正义呢？所谓恶、所谓非正义，又由谁来代表呢？他又是属于哪一个阶级、哪一个种姓的呢？为什么他的行动就是恶、就是非正义呢？

大家都承认，代表善和正义的是罗摩。罗摩是刹帝利，是新兴的王国的国王，在印度历史上，公元前一千纪中叶北印度王国和共和国的兴起，有利于促进生产力的发展，有利于促进印度社会的进步，是符合人民大众，其中也包括商人在内的愿望。人民要求统一，人民要求联合。佛教起劲地宣传什么“转轮圣王”，在这一点上，它反映了人民群众的要求，是有进步意义的。罗摩是王国的代表，他战胜了森林（流放）①，取得了统一，他表达了人民渴求统一的愿望。这顺乎人心，合乎历史的发展规律，因而是善的，是正义的。

大家也都承认，代表恶和非正义的是罗波那。可是他是哪一个种姓、哪一个阶级呢？他代表哪一个种姓、哪一个阶级的利益呢？这一点过去没有受到注意。在《罗摩衍那》中，阿逾陀城代表城市文化，基础是农业经济；而楞伽城则代表另一种文化，没有农业，只是吃肉，看来是接近游牧民族的。我们知道，雅利安人原是游牧民族，不懂农业。保守的婆罗门所代表的正是这一部分雅利安人。罗波

---

① 参阅 Romila Thapar，《流放与王国》。

那好象就属于这一类人。我们还可以提一些旁证。罗波那这一个吃人的罗刹，过去从没有人谈到他的种姓，好象他是种姓以外的化外之人，不但比不上首陀罗，连尼沙陀也不如。可他偏偏是一个婆罗门。他是生主的后裔。罗刹中有一类叫做梵罗刹(Brahmarāksaṣas)，而罗波那的母亲说自己的丈夫是婆罗门，是仙人中最优秀者(ṛṣisattama)。[①] 由此可见，同刹帝利罗摩对立的是婆罗门罗波那，而胜利者偏偏是一个刹帝利，蚁垤在婆罗门和刹帝利的矛盾中的态度是再清楚不过的了。

在《罗摩衍那》中，蚁垤给国王大唱赞歌。在本书第二篇《阿逾陀篇》中，他用整个一章第六十二章赞美歌颂国王，"在一个没有国王的国家里"，天光打雷，不下雨，种子不发芽，儿子违抗父亲，妻子不听丈夫的话，如此等等，没有国王，简直是大难临头，人类末日就要到来。蚁垤对新兴的国王的美化简直已经达到无以复加的程度了。

他不但关心眼前的国王，而且还为他的后代担心。蚁垤在《罗摩衍那》里一个劲地鼓吹一夫一妻制，显得十分突出。罗摩的父亲十车王有很多老婆。在别的本子，罗摩也有很多老婆。[②] 可是蚁垤笔下的罗摩是忠诚的一夫一妻制的拥护者。他十分强调悉多的贞操。[③] 这些都是为了什么呢？恩格斯在《家庭、私有制和国家的起源》中说："(一夫一妻制)其明显的目的就是生育确凿无疑的出自一定父母的子女；而确定出生有一定的父亲之所以必要，是因为子女将来要以亲生的继承人的资格继承他们父亲的财产。"[④] 事情已经非常清楚。蚁垤不但希望罗摩的统治固若金汤，而且希望他的子

---

① Guruge，前引书，第 86 页。

② 同上书，第 201 页。C. V. Vaidya 在《罗摩衍那》孟买本中看到 paramāḥ striyaḥ(绝妙的老婆们)这样的字眼。

③ 参阅《〈罗摩衍那〉初探》，第 68 页以下。

④ 同上书，第 110—111 页。

孙们也都是"纯种",世世代代相传下去,成为"万世一系"的局面。

这里想提出一个问题:罗摩与罗波那的斗争中有没有民族矛盾的因素?罗波那是婆罗门。婆罗门也有冒牌的,但是雅利安人的可能性更大一些。刹帝利就很难说。罗摩这个刹帝利的出身很值得怀疑。印度艺术家有的把罗摩画成青黑色的皮肤,而罗摩是其化身的大神毗湿奴,另一个名称就是Krsna,意译为"黑天",可见他的皮肤也是黑色的。为什么皮肤是黑色的呢?我们知道,"种姓"这个词儿梵文原文之一是varṇa,意思是"颜色"。可见种姓与颜色有关。白皮肤的是雅利安人,黑皮肤就是本地土人。罗摩是黑皮肤,他是什么人,不是很清楚了吗?在蚁垤《罗摩衍那》中,有一个很奇怪的插曲,始终也没得到满意的解释。这就是,林中野人尼沙陀人的酋长俱诃(Guha)同罗摩的关系。罗摩是刹帝利国王,而俱诃只不过是一个土著野人,是一个尼沙陀,尼沙陀在蚁垤心目中是十恶不赦的野人,杀死麻鹬的就是这种人;他们俩之间怎么竟会有什么友谊呢?这友谊还不是一般的友谊。《罗摩衍那》2.44.9说俱诃"是罗摩最为知己的朋友"。2.44.12又说:"伤感的俱诃拥抱罗摩",如此等等,不一而足。如果不把罗摩解释成俱诃的同一种族的人,这个怪现象是无法解释的。因此,我们只能说,罗摩与罗波那之争,除了有种姓的原因外,还有民族矛盾的原因。

上面是我们对贯穿《罗摩衍那》全书的思想内容的看法。除此以外,还有几点值得一提的思想内容方面的特点。第一点,在第一篇和第七篇中,罗摩的神性多于人性,实际上是张扬罗摩是其化身的大神毗湿奴的威力。这已经成为虔诚信仰(bhakti)的滥觞,有向一神教发展的趋势。大乘佛教中的释迦牟尼也代表了这种趋势。后来一神教终于没能在印度建立起来。不但《罗摩衍那》有这个苗头,连《摩诃婆罗多》中的《薄伽梵歌》的黑天也代表了这个苗头,值得注意。第二点,第二篇第一百章中婆罗门睺婆离的唯物主义的言论,第二篇第二十章中罗什曼那那些藐视命运的言论,在印度思想

史和文学史上都是十分难能可贵的，应该着重提出来。第三点，印度历史学家 Romila Thapar 用流放(森林)与王国相对立相矛盾的观点来解释《罗摩衍那》，能言之成理。本书还有其他一些思想内容方面的特点，这里不再谈了。本书当然也有糟粕，比如定命论、歧视妇女等等，这些东西大家一目了然，不必细谈。

第九节 艺术风格

在艺术风格方面，《罗摩衍那》有四个方面的特点：一、塑造人物形象；二、展开矛盾斗争；三、描绘自然景色；四、创立艺术风格。下面依次谈一谈。

一、塑造人物形象

在《罗摩衍那》中，出场的人物很多，连那些猴子和罗刹也应该归入"人物"的范畴；他们的艺术形象不是人，而思想感情则完全是人类的，他们都是人的写照。主要人物有十车王和他的三个老婆、四个儿子、两个国师，还要加上儿媳悉多。宫中的驼背女奴曼他罗也应该归入这一伙。这些人物，除了极个别的以外，个个都塑造得有血有肉，栩栩如生。十车王的三个王后，除了须弥多罗以外，长后憍萨厘雅和小后吉迦伊都是非常生动的人物。国王的四个儿子，除了设睹卢祇那以外，也都形象饱满，各有个性。两个国师，老成持重，完全符合他们的地位。在猴子国里，须羯哩婆和波林这一双兄弟，都给人留下深刻的印象。罗刹王罗波那是一个吃人的恶魔；可是蚁垤并没有故意把他丑化、脸谱化，而是把他写成一个有思想、有感情、对悉多并不一味蛮干的人物。书中最主要的人物当然是罗摩、悉多、罗什曼那和神猴哈奴曼。这几个人物都不是蚁垤凭空捏造出来的，而是从过去的民间传说中，从伶工歌手的嘴中接过来的。但是，他却倾注了大量的心血，对他们精心雕塑，着意描绘，从

外表仪容，到内心世界，有时采用白描的手法 ，有时使用抒情的笔调，有时又浓笔重彩，从巨大处和细小处加以刻画；上至军国大事，下至琐事细节，无不涉及，而又无不涉笔成趣。结果这四个人物的形象，在印度人民眼中、心头，在印度文学史上，成了家喻户晓、人人爱戴的著名的崇拜和学习的对象。

蚁垤在塑造人物方面，还有一个突出的特点，在这里要提一提。在写作方面，蚁垤的态度是严肃的，这是毫无疑问的。但是，他并不摆出一副严肃的、一本正经的面孔；他有时也颇富于幽默感，比如对驼背女奴的描绘就是如此。这个对女主人忠心耿耿的女奴，长得丑怪异常。她给女主人吉迦伊出谋划策，阴谋流放罗摩，让自己主人的儿子婆罗多即位当国王。女主人听了她的话以后，对她大加赞美：

有许多弯腰曲背的驼背，
样子丑怪，性情乖张。
可你却象那风折荷花，
看上去是那样地漂亮。(2.9.30)

谁读到这样的诗会不会心一笑呢？

二、展开矛盾斗争

《罗摩衍那》中的矛盾数量是非常大的。有大矛盾，有小矛盾，还有大矛盾中套着小矛盾。从蚁垤所描写的三个国家：人、猴子和罗刹国家来看，每一个国家都有自己的矛盾。举其大者就有罗摩与十车王的矛盾、罗摩与吉迦伊的矛盾、罗什曼那与十车王的矛盾、罗什曼那与婆罗多的矛盾、㤭萨厘雅与吉迦伊的矛盾、须羯哩婆与波林的矛盾、罗波那与维毗沙那的矛盾。在这些矛盾中最大的当然是罗摩与罗波那的矛盾；没有这个矛盾，就不会有《罗摩衍那》，这个矛盾的产生、发展与解决，就代表了这一部史诗的主要情节。在写这个大矛盾时，蚁垤利用了许多小矛盾，比如说宫廷阴谋。这可

以说是全书矛盾的开始。但是在这个矛盾中如果没有驼背女奴进谗言，吉迦伊就决不会向国王提出请求，要挟国王，放逐罗摩，立婆罗多为太子。驼背女奴的几句谗言，看来是非常细小的事情；然而，实际上却是关键性的。如果没有她的这一番话，整部史诗所讲的故事就不会产生了。

这里还要再进一步阐明一下：罗摩与罗波那的矛盾象征着什么历史事实呢？从阶级斗争的观点上来看，它含有什么意义呢？在上一节《思想内容》中已经谈到了这个问题。现在再解释上几句。《罗摩衍那》全书描写了三个国家中的矛盾：人国、猴国和罗刹国。这三个国家都发生了王位继承的问题。这可能是历史事实的反映。在公元前一千纪中叶，北印度新兴国家中可能普遍地存在着这个问题。《罗摩衍那》用艺术的形式反映了这个情况。在人国里问题是罗摩与婆罗多争夺王位继承。由于婆罗多的谦让，这个矛盾得到满意的解决。蚁垤是赞成这种解决方式的。在猴国里，须羯哩婆和他哥哥波林争夺王位。结果波林被杀。看来蚁垤是反对用这种方式来解决王位继承的矛盾的。在罗刹国里，罗波那和他弟弟维毗沙那发生了矛盾。结果弟弟投奔敌人罗摩。罗波那被杀，维毗沙那登上宝座。他却被印度人民看作"印奸"，至今名声不佳。总之，蚁垤是把王位继承的矛盾当作一件大事来写的，这同他大肆宣扬的一夫一妻制用意是一脉相承的。两者都是为新兴的地主阶级来效劳的。

三、描绘自然景色

在整个印度古代文学史上，专就描绘自然景色而论，《罗摩衍那》开创了一个新局面，达到了一个新水平。在这之前，在吠陀中，描绘自然风光的篇章不是太多，仅有的一点也都是简明朴素的，基本上见不到华丽的词藻。到了《罗摩衍那》，情况有了很大的转变。在描绘自然景色方面，这部史书开辟了一个新的纪元。

印度地处热带与亚热带，正如中国旧小说中常说的，有四时不谢之花，八节长春之草。一直到今天，人民的很多活动还都是在室外大自然的怀抱中进行。他们对大自然的了解与感情远远超过寒带与温带的人民。大诗人泰戈尔的一些教育思想，只有在这里才能产生。所以古代印度诗人对大自然的风光有特别敏锐的感觉是很自然的。他们在诗中描绘和歌颂大自然也是很自然的。据粗略的统计，在《罗摩衍那》中，只有一小半的活动是在宫中、城内展开的。一大半则是在室外大自然中进行的。有一些篇，比如说《森林篇》、《猴国篇》等，顾名思义，就能知道，场面不是安排在城内、室内，而是在城外的大自然中。其他篇里也有很多活动是在大自然中进行的。在这种情况下，诗人描绘自然风光，有如近水楼台。因此，书中到处可以找到季节、夜色等的绘形绘色的描绘，达到很高的艺术水平。

上述的情况也反映到印度古代的文艺理论中。文艺理论家明确规定，在诗歌里描绘季节、日出、月夜等等是必不可少的组成部分。这种规定在其他国家古代文艺理论书中，似乎还找不到。之所以有这种情况，其根源就在印度的自然环境中。

季节的描绘，在印度古代诗歌中，占有突出的地位。印度季节的划分同中国差异很大。划分的方法很多，有三季、五季、六季、七季、十二季、十三季、二十四季之分。最普通的是六季。印度古代大诗人迦梨陀娑的抒情诗集Ṛtusaṃhāra，汉文译为《时令之环》，因为分为六季，也译作《六季杂咏》，是一个很好的例证。所谓六季是指：一，vasanta（春）；二，grīṣma（热）；三，varṣās（雨）；四，śarad（秋）；五，hemanta（冬）；六，śiśira（寒）。在六季中，自然风光各有不同，诗人见景生情，形诸吟咏，有的就成为文学史上的名篇。《罗摩衍那》是分为几季呢？仔细分析，好象是分为四季。这同唐玄奘《大唐西域记》中的分法是一致的。玄奘在同书卷二中写道："或为四时，春夏秋冬也。"对于这四季，蚁垤都有精心的描绘。具体的例子，请参阅

《〈罗摩衍那〉初探》,第124—126页。这里不列举了。

《罗摩衍那》中,除了描绘季节风光的诗歌以外,还有一些非常精彩的描绘夜景的诗篇。在室内活动多的国家的人民,难得欣赏夜景,夜景往往引不起他们的兴趣。但是,在印度,特别是住在野林中的人们,夜景天天摆在他们眼前,他们欣赏它,歌咏它,诗人自然能写出动人的诗篇。具体的例子,也请参阅《〈罗摩衍那〉初探》,这里也不列举了。

这里还想谈一个问题,这就是,《罗摩衍那》描绘自然风光,从来不为描绘而描绘,而是情景交融,景为情服务。自然界的美丽风光与人类社会的矛盾斗争交织在一起,前者对后者起着陪衬、烘托的作用。同样一个人,看到同样的美丽风光;但是由于人的心情不同,风光在他眼中就显出了不同的情况。罗摩到了森林里,有悉多陪伴着他。他把美好的风光指给她看:

从岩穴里吹出来的风,
把各种的花香来吹动;
它扑人鼻官,令人愉快,
谁个能不感到高兴?(2.88.14)

一旦悉多被魔王劫走,罗摩另有一番滋味在心头:

你看呀!罗什曼那!
那些花对我没有用。
在这寒冬已过的春天里,
林子被花朵压得沉重。(4.1.20)

心情不佳,连美丽多姿的花也显得沉重了。蚁垤为了加强对罗摩失妻后忧愁的描写,几乎把所有的季节都描绘过了,以达到突出主人公形象的目的。在这一点上他是非常成功的。

四、创立艺术风格

这里想着重探讨一个问题,这就是:为什么《摩诃婆罗多》被称

为 itihāsa（历史）而《罗摩衍那》则叫做 kāvya（诗）呢？在上面第六节里曾经讲到：印度传统认为《摩诃婆罗多》是诗、论、传承的三位一体，而《罗摩衍那》只是诗。但是最普通的说法则是前者是史而后者是诗。怎样来解释这种说法呢？在梵文里，kāvya 这个字的含义不是一般的诗，笼统地译为"诗"，是不够确切的。德国学者译为"艺术诗"（Kunstgedicht），是颇有见地的。在世界上绝大多数的国家中，所谓诗总有一些诗的特点，最普通的是形式方面的特点，比如格律、押韵等等。比较晚才兴起的所谓散文诗，以散文的形式，表达有诗意的内容，没有格律，不押韵而称为诗，这只能算是例外。然而在印度，在所谓"大诗"（mahākāvyam）中，有的确实是我们只承认是散文的东西，这是正常的称呼，决不是例外，比如著名的《十王子传》（Daśakumāracaritam），是"大诗"之一，却一无格律，二不押韵。原来在印度古代的美学家和文艺批评家心目中，kāvya 的本质不是格律，不是韵脚，而是美（śobha），达到美的手段是 alaṃkāra. alaṃkāra这个字，古代译为"庄严"，"庄严"的意思是"修饰"，对文章来说，就是修辞藻饰。檀丁（Daṇḍin）的《诗镜》（Kāvyādarśa）①，第二章第一颂说：

> kāvyaśobhākārān dharmān alaṃkārān pracakṣate
>
> 赋予艺术诗以美的那些特点叫做 alaṃkāra.

这话说得最清楚不过了，由此也可以看出"修辞藻饰"对于艺术诗的重要性。

按照檀丁的意见，诗含有两种基本成分：一是形体，二是修辞藻饰。所谓形体是指词的组合，共有三种不同的形式：一，padya，韵文；二，gadya，散文；三，miśra，韵散混合。在这些词的组合上饰以藻 alaṃkāra，"事出于沉思，义归于翰藻"（梁萧统：《昭明文选》序），这

① 这里用的本子是 Dandin' s Poetik, herausgegeben von O. Böhtlingk, Leipzig, 1890, p. 19。

样才能算是诗。只有格律而没有翰藻，则还不能算是诗。印度古代许多自然科学著作，比如说天文、医典等，还有词典、语法等等都用输洛迦体写成，目的是便于记忆。这些著作都有格律，但不是诗。中国的《三字经》、《百家姓》、《千字文》之类也都押韵；但是这能叫做诗吗？因此，格律决不是诗的最重要的东西。如果用散文写，没有格律，只要有 alaṃkāra，仍然叫做诗。在 kāvya 中，形式重于内容。

alaṃkāra 分为两类：一是与意义有关的修辞格式，一是纯粹是语言形式的修辞格式。著名的《舞论》(Nāṭyaśāstra)把 alaṃkāra 分为四种：一，明喻(upamā，simile)；二，隐喻(rūpaka，metaphor)；三，dīpaka (lamp)；四，同音异义的双关语(yamaka，paronomasia，A. K. Warder 译为 alliteration 或 rhyme)。[①] 这一些 alaṃkāra，檀丁在《诗镜》第二章中都有详细的解释，请参阅。其他的文艺批评家也有类似的意见，如 Bhāmaha(生存年代不详)，他的著作名叫《Kāvyālaṃkāra》。他的主要主张是，语言要美是 kāvya 的基本特点，目的在于产生 prīti(喜悦，对读者来说)和 kīrti(令誉，对作者来说)。在晚一些的文艺批评家中，意见基本相同。比如在十二世纪开始时写出(Alaṃkārasarvasva)的 Rājānaka Ruyyaka(或 Rucaka)就说过，前辈学者的意见是，在诗歌中，修辞手段是最重要的东西。类似的意见还多得很，这里不一一引用了。总之一句话，诗(kāvya)最重要的特点是 alaṃkāra。

写到这里，我们可以回答本节开头提出来的那一个问题了：《罗摩衍那》之所以被称为 Ādikāvya(最初的诗)和 kāvyānām uttamam (众诗中之最优秀者)，而《摩诃婆罗多》则否，就是因为，前者有美(śobha)，有修辞翰藻(alaṃkāra)，而后者则没有，或者所有不多。

---

① 参阅 A. K. Warder, Indian Kāvya Literature, vol. one, Delhi, Patna, Varanasi, 1972, pp. 80, 188。

这里还要补充几句。alaṃkāra 用得恰当、适中，当然能够赋予诗歌以美。但是，倘若用得过分，难免流于诡谲古怪，那就不但不美，反而成为美的反面。刘勰《文心雕龙》《定势篇》说："自近代辞人，率好诡巧。"说的就是这种情况。总起来看，《罗摩衍那》的翰藻是恰当的，是适中的，因而给人以美的享受。但是，不能否认，其中已有个别的颂流于诡谲古怪，开后世这种坏风气之先河。但这一类的诗篇很可能是后来窜入的，不是蚁垤的原作。目前只能存疑，等待进一步继续探讨了。

第十节　在印度国内外的影响

我们平常说《罗摩衍那》指的是梵文本的蚁垤的《罗摩衍那》。但是在印度人民嘴中，如果想说蚁垤的《罗摩衍那》，一定要加上他的名字，全称为《蚁垤罗摩衍那》。这就说明，在印度，《罗摩衍那》多得很；必须在书名前加上一个限制词，才能知道，你说的究竟是哪一家的《罗摩衍那》。

《蚁垤罗摩衍那》写成、纂成或编成以后，由于内容感人，诗艺高超，在印度各阶层的人民中享有极高的声誉，影响了印度的诗歌、戏剧和艺术，包括舞蹈、雕塑、绘画等，以及印度人民的思想和宗教信仰垂二千年之久。因为《罗摩衍那》是用梵文写成的，"近水楼台先得月"，梵文文学创作首先受到了它的影响。许多著名的古典梵文作家都或多或少，或深或浅地模拟、袭用《蚁垤罗摩衍那》，象跋娑（Bhāsa）、迦梨陀娑（Kālidāsa）、薄婆菩提（Bhavabhūti）、王顶（Rājaśekhara）等等都是这样。[①]

不但属于印度教思想体系的梵文作家受到《罗摩衍那》的影

---

① 参阅 V. Raghavan, The Ramayana in Sanskrit Literature, 见 The Ramayana Tradition in Asia, Sahitya Akademi 1980, pp. 1—19。

响，耆那教也同样受到影响。从公元三、四世纪起一直到十七世纪，耆那教产生了很多有关罗摩故事的著作。下面按年代顺序列一表：

1. Vimala-Sūri 的 Paumacariya（约在三世纪末或四世纪）
2. Sanghadāsa 的 Vāsudevahiṇḍi（不晚于六百年）
3. Raviṣeṇa 的 Padmapurāṇa（678 年）
4. Svayambhū 的 Paumacariu（八世纪中）
5. Śīlācārya 的 Caupaṇṇa-mahāpurisa-cariya（868 年）
6. Guṇabhadra 的 Uttarapurāṇa（九世纪）
7. Hariṣeṇa 的 Bṛhatkathākośa（931—932 年）
8. Puṣpadanta 的 Mahāpurāṇa（965 年）
9. Bhadreśvara 的 Kahāvalī（十一世纪）
10. Hemacandra 的 Yoga-śāstra-svopajña-vṛtti（十二世纪后半）
11. Hemacandra 的 Triṣaṣṭi-śalakāpuruśa-carita（十二世纪后半）
12. Dhaneśvara 的Śatruñjaya-māhātmya（十四世纪）
13. Kṛṣṇadāsa 的 Puṇyacandrodaya-purāṇa（1528 年）
14. Devavijaya-gaṇin 的 Rāmacarita（1596 年）
15. Meghavijaya 的 Laghu-triṣaṣṭi-śalākā-puruṣa-carita（十七世纪后半）[1]

其中以 Vimala-Sūri 的 Paumacariya 时间最早，影响最大。这部书的语言是所谓耆那教的 Māharāstri。这一部书是最早的俗语史诗。

随着毗湿奴信仰的日益广泛的发展，随着印度地方语言的逐渐形成（第二千纪的开始时期），用地方语言写成的《罗摩衍那》或者罗摩的故事，在各地都涌现出来。下面逐项简略地介绍一下。

卡纳尔语 南印度四种发展完美的语言之一。有蚁垤的《罗摩衍那》，也有耆那教的《罗摩衍那》。自十五、六世纪以来，舞蹈、民间

① 参阅 V. M. Kulkarni, Jain Ramayanas and Their Source，见同上引书，第 226—241 页。

文学等等中都有罗摩的故事。

马拉雅拉姆语 南印度四语言之一。十二世纪有 Rāmacaritam，十五世纪有 Kannassa Rāmāyaṇam，是《蚁垤罗摩衍那》的改写本。同时还有一部 Rāmakathāppāṭṭu，是蚁垤本的自由的译本。十六世纪出现了 Adhyātma Rāmāyaṇa 的译本。稍前一点，在十五世纪末叶有 Rāmāyaṇa Campū. 大量的马拉雅拉姆语文学作品，其灵感来自《罗摩衍那》。还出现了大量的新古典的 Mahākāvyam。此外，在戏剧和 Kathakali 舞中也有大量的来自《罗摩衍那》的材料。

泰卢固语 《蚁垤罗摩衍那》和罗摩崇拜在这里影响极大。几乎每个村庄都有罗摩庙(mandir)。众多的诗人从《罗摩衍那》中吸取灵感。模仿这一部史诗的著作数以百计。各种的《罗摩衍那》，比如 Adhyātma，Ānanda，Adbhuta 和 Vasiṣṭha 等都有泰卢固语译文。杜勒西达斯(Tulsidās)的本子也翻译了过来。此外还有许多泰卢固语的《罗摩衍那》，比如 Raṅganātha Rāmāyaṇam，Bhāskara Rāmāyaṇam，Katta Varadarāju Rāmāyaṇam，Molla Rāmāyaṇam 等。

泰米尔语 在公元一、二世纪的"桑伽姆"文学中已经有了罗摩的故事。"桑伽姆"以后，许多古典作品中提到《罗摩衍那》中的插曲。大约在八世纪前有了完整的泰米尔语的《罗摩衍那》。九世纪末(一说十二世纪)甘班(Kamban)的 Rāmāvatāra 最为突出。罗摩故事在南印度之所以这样流行，与七、八世纪毗湿奴派和湿婆派倡导的虔诚运动(bhakti cult)有关。八世纪末《罗摩衍那·后篇》在泰米尔地区特别流行。绘画、雕塑，甚至钱币上都有与罗摩有关的痕迹。

古吉拉特语 十六世纪已经有全本的《罗摩衍那》:Nakar 本写于 1568 年，Kahan 本写于 1571 年，Vishnudas 本写于 1589 年。1837 年 Girdhar 的《罗摩衍那》流行最广。民间文学和民歌中也有不少的罗摩和悉多的故事。

克什米尔语 黑天传说进入克什米尔语早于罗摩故事。罗摩故事一旦进来就对民间文学产生了很大的影响。莫卧儿王朝中，波斯文的《罗摩衍那》传入克什米尔。

孟加拉语 孟加拉语最早的文学作品之一就是《罗摩衍那》。十一世纪的 Charyāpadas 和十五世纪的Śrīkrishna kīrtan 都与罗摩有关。十五世纪 Krittivāsa 的《罗摩衍那》流传最广，影响最大。但是这不是翻译。到了十九世纪，Raghunandan Goswāmi 才从梵文原文把这一部史诗译为孟加拉文。在民间文学中，罗摩故事广泛流传。

奥里萨语 在奥里萨，从中世纪起，罗摩成为虔诚教派的膜拜对象。从十二世纪起，国王用罗摩来命名。可见罗摩故事影响之深。用本地语言歌颂罗摩的可以分为两派：一派遵循《蚁垤罗摩衍那》，另一派则区别极大。

阿萨姆语 十四世纪中叶，伟大学者和诗人 Mādhava Kandali 翻译了《罗摩衍那》。

曼尼普利语 十八世纪前半，曼尼普尔大学者 Angom Gopi 用曼尼普利语写《罗摩衍那》七篇，他是受了十五世纪孟加拉诗人 Krittivāsa 的影响而写的，不是翻译。在现代曼尼普利语的文学中，《罗摩衍那》影响仍然很大。①

《罗摩衍那》在印度国内的影响就介绍这样多。现在再介绍一下在国外的影响，特别是在亚洲的影响。

印度尼西亚 在古代印尼最受欢迎的书是古爪哇文写成的 Rāmāyaṇa-kakawin。关于这部书的形成年代，意见很分歧：有十世

① 材料来源主要是 The Ramayana Tradition in Asia。请参阅 Romila Thapar，《流放与王国》。古印地语 Avadhi 方言写成的《罗摩功行录》(Rāma-carita-mānasa)，作者是杜勒西达斯(1532—1624)，影响极大。The Ramayana Tradition in Asia 没有专章(只有一篇文章的一半)论述。所以把它附在这里。

纪、十一世纪、十二世纪等说法。

马来西亚 用马来语写成的《罗摩衍那》，叫做 Hikayat Seri Rāma，与蚁垤本差异颇大，有人认为这是由于印尼的影响。这一部书在马来西亚影响很大。

菲律宾 Maranao 本是《罗摩衍那》一个缩本。里面讲到 Maharadia Lawana，有八个脑袋，是一个苏丹之子。这显然就是罗波那。还讲到 Radia Mangandiri 和 Radia Mangawa。前者就是罗摩。悉多在这里成了 Tuwan Potre Malaila Tihaia。故事内容同《罗摩衍那》相似。但已大大地菲律宾化了。

泰国 泰国人民把《罗摩衍那》称为 Ramakien，是从梵文字 Rāmakīrti（罗摩的令誉）演化来的，多少年来为人民所欣赏。Ayudhya 王朝（B. E. 1952—2310；公元 1409—1767）第一代君王自己命名为罗摩，可见罗摩在泰国影响之大。泰国学者写的《罗摩衍那》共分七章，与蚁垤本完全一样。泰国舞台上有罗摩剧，学生在学校里读罗摩故事。

缅甸 罗摩故事在缅甸极为流行，散文、诗歌、戏剧都有。十七世纪用散文写成的 Rāma Vatthu 被认为是最早的。

印度支那 柬埔寨和老挝都有罗摩故事。

日本 可能是通过中国的媒介，罗摩故事也传到了日本。

尼泊尔 在散文和诗歌中都有《罗摩衍那》，对 Adhyātma Rāmāyaṇa 似乎更有偏爱。

斯里兰卡 在民间文学和文人创作中都有罗摩的故事。[①]

上面是《罗摩衍那》和罗摩的故事在亚洲国家传播的情况。这一部大史诗的影响决不限于亚洲，在欧美同样引起重视，只是时间晚了一点。Gaspare Gorresio 有意大利文译本（Parigi，1847—1858），共五本。H. Fauche 有法文译本（Paris，1854—1858），共九本。Ralph

---

① 材料来源见上引书。

T. H. Griffith 有英文译本(Benares and London，1870—1874)，译文是诗歌；另有散文译本，译者是 Manmatha Nath Dutt，(Calcutta，1892—1894)，共七本。Romesh Dutt 有英诗节译本(London，1900)。德国诗人 J. Rückert 写诗介绍《罗摩衍那》。从那以后，苏联、日本、美国等国都有了新译本，有的还没有出全。总之，我们可以说，《罗摩衍那》已经在世界范围受到注意，其影响还将继续扩大与深入。

在二十世纪八十年代《罗摩衍那》的汉文全译本出现以前，中国没有《罗摩衍那》的译本。但是，这并不等于说，《罗摩衍那》对中国没有影响。影响是有的，而且还比较广泛而深入。首先是罗摩的故事早已传入中国。前面第七节中已经谈到《杂宝藏经》第一卷第一个故事《十奢王缘》和《六度集经》第五卷第四十六个故事合起来，就是一个完整的《罗摩衍那》提要。而且，我们设想，罗摩故事的原型可能就是这个样子。此外，《罗摩衍那》中的一些插曲，在汉译佛典中都可以找到，比如鹿角仙人故事和睒子故事等等。

除了汉族以外，中国的一些少数民族也有罗摩的故事。傣族由于地理上的方便接受罗摩的故事比较早而全面。在这里，《罗摩衍那》改称《兰嘎》。有大小《兰嘎》之分，又有《兰嘎童》和《兰嘎囡》之分。在整个傣族和云南其他一些少数民族中间，流传着不知道有多少不同本子的罗摩故事，有的中国化了，加入了不少的地方色彩和本地流传的故事。云南的一些学者正在进行调查与研究。

西藏地区，也由于地理条件有利，较早地和较全面地，接受了印度文化和佛教。许多印度古典文学作品译为藏文。《罗摩衍那》也传入西藏，但是不一定就是蚁垤的本子。西藏学者翻译加创造，改写了《罗摩衍那》。在敦煌石室里就发现了有五个编号的藏文《罗摩衍那》。1980 年四川民族出版社出版了雄巴·曲旺扎巴(1404—1469)写的《罗摩衍那颂赞》。敦煌本的故事内容与梵文原本差异颇大，它加上了一些西藏本地的东西。

罗摩的故事也传进了蒙古。至少有四种蒙文本的罗摩故事：Jīvaka 王、《嘉言》(Subhāṣitā)、《水晶镜》和名词词典《耳饰》。在新疆古代民族语言中也找到了罗摩故事。在古和阗塞种语和吐文罗语 A 焉耆语中都找到罗摩故事。[1]

① 参阅季羡林：《〈罗摩衍那〉在中国》。

第四章　巴利语佛教文学

第一节　概　　况

佛陀在世时，反对用婆罗门教的语言梵文布道说法，主张用佛教徒各自的方言布道说法。佛陀本人经常使用的方言是摩揭陀语(或称半摩揭陀语)和侨萨罗语。按照斯里兰卡的传统说法，巴利语即摩揭陀语。现代学者通过语言比较，发现巴利语与摩揭陀语在语言特征上有差异，两者不能等同。但巴利语具有大量中古印度东部方言的语法特点，与摩揭陀语同属东部方言范畴。可以说，巴利语是摩揭陀语的一种变异形式。另外，需要指出的是，“巴利”一词的原义是“排列”，引伸为“条理、规定、规则”以至“经典”的意思。在巴利文佛教经籍中，直至六、七世纪，“巴利”这个词还只是用作“佛典”的意思，而不是指某种语言。这说明“巴利”这个词的含义是在较晚的时期由“佛典”演变成佛典使用的神圣语言，即巴利语。

佛陀本人生前没有撰述经典，现有的佛教经典是佛教徒们在佛陀死后，回忆追记佛陀言论或假托佛陀名义写定的。佛陀死后，佛教徒之间出现分裂，为了统一教义和戒律，曾举行过三次僧团结集。按照斯里兰卡古代史籍记载，佛教“三藏”的真正定型是在阿育王时期华氏城举行的第三次大结集上，时间大约在佛灭两百年后，即公元前三世纪。这部“三藏”(或称作“原始佛典”)使用的是摩揭陀语。这次结集的主持人属于上座部，故而这部“原始佛典”也可称作是“上座部佛典”。此后，阿育王的弟弟(一说阿育王的儿子)摩哂陀被派往斯里兰卡传教。虽然摩揭陀语“原始佛典”在印度本土早已失传，但巴利文三藏在斯里兰卡一直保存至今。所以，在现存各种不同语言的佛教经典中，巴利文经典最古老、最完整，对于研究

原始佛教和上座部佛教也最有参考价值。

巴利文佛教“三藏”(Tipiṭaka)包括律藏(Vinayapiṭaka)、经藏(Suttapiṭaka)和论藏(Abhidhammapiṭaka)。律藏主要述说佛教僧团教规和佛教徒必须遵守的戒律。经藏主要述说佛教教义,即佛陀及其弟子宣讲的佛法。论藏主要是论证和阐发佛教教义。佛教“三藏”作为宗教宣传的工具,从严格意义上说,其中绝大多数经文都不能称作是“文学作品”。但我们必须看到,佛教徒为了吸引众多的中下层人民皈依佛教,常常采用中下层人民最易接受的故事形式来传播他们的教义,即在枯燥的说教中,插入许多有趣的故事、生动的比喻,并且大多采用诗文并用的文体,这就使宗教经文蒙上了浓厚的文学色彩。这种特色在律藏和经藏的一些经文中表现得比较突出。下面扼要介绍律藏和经藏及其包含的文学成分。

巴利文律藏由三部分组成:

一、《经分别》(Suttavibhaṅga),核心内容是戒规(Pātimukkha),即规定各种犯戒行为及惩处办法,供比丘和比丘尼每逢望日和朔日的自恣日检点自己的言行,忏悔赎罪,以维持和巩固僧团秩序。它分作《大分别》(Mahāvibhaṅga)和《比丘尼分别》(Bhikkhunivibhaṅga)。前者含有 227 条比丘戒规,后者含有 311 条比丘尼戒规。《经分别》在解释每条戒规时,总要先讲述这条戒规的缘起故事。从这些小故事中能窥见当时印度社会生活,尤其佛教徒生活之一斑。

二、《犍度》(Khandhaka),分作《大品》(Mahāvagga)和《小品》(Cullavagga)。《大品》先讲述佛陀得道和在波罗奈创建僧团的经过,然后讲述僧团生活的各种规定。《小品》也是讲述僧团生活的各种规定。

三、《附篇》(Parivāra),包含十九部短经,主要是教义问答、索引、附录、一览表等。

在律藏的这三部分中,较有文学趣味的是《犍度》。它编入了许多生动的传说和故事。《大品》中关于佛陀的有些传说是现存最古

老的。其中有个故事，讲述一位名叫耶舍的富家子第常与歌女舞伎共度夜晚，一次半夜醒来，见到这些女子丑陋的睡态，心生厌恶，弃离尘世，皈依佛陀。而在后出的佛陀生平传说中，这个耶舍的故事被按到佛陀本人（即悉达多王子）的身上了。《犍度》中的多数故事是用作说明戒规的引子。例如，《大品》中有个著名的故事，讲述王舍城一位名妓的私生子耆婆，长大后，成了一个医术高超的名医，治愈了许多疑难病症。有个富商得了病，百治无效。耆婆去治疗，询问病人能否做到向左侧卧七个月，向右侧卧七个月，仰卧七个月。病人说能够做到。于是，耆婆给他打开头颅，取出两条蛆虫，再缝好伤口。富商朝每个方向躺了七天，二十一天后就痊愈了。耆婆事后解释说，倘若不预先要求他朝每个方向躺七个月，那他恐怕连七天都躺不住的。耆婆故事的结尾是讲耆婆向佛陀赠送衣服，由此引出关于比丘衣着方面的戒规。又如，《小品》在谈及僧团中应尊敬年长比丘的戒规时，讲述了一个大象、猴子和鹧鸪互比资历，以确定谁为长者的寓言故事。

巴利文经藏由五部尼迦耶组成：一、《长尼迦耶》(Dīghanikāya)，二、《中尼迦耶》(Majjhimanikāya)，三、《杂尼迦耶》(Saṃyuttanikāya)，四、《增一尼迦耶》(Aṅguttaranikāya)，五、《小尼迦耶》(Khuddakanikāya)。汉译佛经中有四部阿含，即《长阿含》、《中阿含》、《杂阿含》和《增一阿含》，与巴利文经藏前四部尼迦耶相对应。两者所包含的经文的内容基本一致，但编排和归类有较多差异。巴利文经藏中的《小尼迦耶》作为一个整体，在汉译佛经中没有对应部分。汉译佛经中只有一些个别地与《小尼迦耶》相对应的经文。

《长尼迦耶》分为三编，由三十四部长经组成，每部经讲述一个或几个教义。三编的内容和风格各异。第一编包含较多的古老成分，使用散文；第三编包含较多的晚出成分，诗文并用；第二编由最长的经文组成，也是诗文并用。《长尼迦耶》第一部《梵网经》批驳

有碍解脱的外道异教的观点和行为，由此列举了六十二种哲学观点，为印度宗教和哲学史留下了宝贵的资料。第三部《阿摩昼经》、第五部《究罗檀头经》和第十三部《三明经》是批评婆罗门教的种姓制、杀生祭祀和吠陀经典。第十六部《大般涅槃经》不同于其他经文。它不是论说教义，而是记述佛陀最后几个月的事迹和他的圆寂。这部经中既有古老的原始成分，也有晚出的添加成分，因为其中含有神化佛陀的描写，结尾还提到舍利的分送和佛塔的建造等等。

《中尼迦耶》分为三编，共有一百五十二部经，主要讨论佛教基本教义，即四谛、业、无我、禅定和涅槃，并批驳婆罗门教、耆那教等外道观点。其中有些经文主要是讲述故事。例如，第八十三部《摩佉提婆经》讲述一个国王将自己头上长出的第一根白发视作死亡的讯息，于是抛弃王国，成为出家人；第八十六部《安古利摩罗经》讲述一个强盗最初企图杀害佛陀，而最后皈依佛陀，成为阿罗汉。与《长尼迦耶》一样，《中尼迦耶》中也有晚出的神化佛陀的成分。

《杂尼迦耶》共有五十六编，二千八百多部经。经文的归类和编排大体依据三个原则：一、关于某个教义，二、关于某种神、魔或人，三、主角或叙述者是某个重要人物。虽然《杂尼迦耶》与《长尼迦耶》和《中尼迦耶》一样，其主要价值在于提供了丰富的佛教教义资料，但它也提供了许多具有文学价值的诗歌，尤其是在前十一编中。第一编《天神集》中有不少谜语体格言诗。第四编《摩罗集》和第五编《比丘尼集》中有一些生动的叙事歌谣，均可列入优秀的古代印度诗歌行列。例如，《基萨乔达弥》(V.3)描写乔达弥比丘尼一天化缘回来，坐在森林中一棵树下。摩罗前来扰乱她的思想。她回答摩罗道：

失子之痛，已成过去；
一切男子，皆不属我；
没有悲伤，毋庸掉泪；

哪怕是你，我亦无惧；
世俗之乐，早已抛却；
无知黑暗，一刀两断；
击败死神，憩息于此；
泰然自若，一尘不染。

《增一尼迦耶》共有十一编，二千三百多部经。这部尼迦耶的编排方式是独特的。每一编的论题都与数字有关，并以数字的递增排定十一篇次序。例如，第三编论述三恶、三德等，第七篇论述七种财富、七种束缚等。这种排列方法显然是为了便于记忆和背诵。《增一尼迦耶》中具有文学价值的经文不多。大量的经文是讲述佛教伦理学、心理学以及戒律。也有一些经文与佛教教义毫无关系，只是为了凑数目才插进去的。不过倒是这类经文有时写得比较生动，带点幽默感。例如，第八编第二十九部经中说道："比丘啊，有八种本领。哪八种？小孩的本领在于哭叫，妇女的本领在于谩骂，强盗的本领在于杀人，国王的本领在于治民，愚者的本领在于傲慢，贤者的本领在于谦虚，学者的本领在于深思，苦行者和婆罗门的本领在于恭顺。"

以上四部尼迦耶在语言风格上大致相同，而且有许多经文不同程度地互相交叉重复。它们所含有的文学内容虽然有限，但有一个共同特点，即大量使用对话体和比喻手法。例如，《中尼迦耶》第六十三部《箭喻经》是摩龙吉耶的儿子与佛陀的对话。前者向佛陀求教抽象的形而上学问题。佛陀回答说，若要解决这些问题，便不能到达解脱之路。譬如，有一个人被毒箭射中，医生正准备把毒箭拔出，中箭者却喊道："等一等，别忙着拔，让我先弄清楚：是谁射的箭？是刹帝利，还是婆罗门？是吠舍还是首陀罗？他出身哪个家庭？长得高还是矮？这支箭是哪一类？哪一种的？"结果会怎样呢？没等弄清楚这些问题，他就会死去。佛陀以此喻说明佛门弟子若堕入婆罗门哲学的玄学思辨中，是不可能获得解脱的。又如，《中尼迦

耶》第九十三部《阿萨拉耶纳经》是婆罗门青年阿萨拉耶纳和佛陀的对话。前者询问佛陀对婆罗门种姓高贵论的看法。佛陀回答说，如果有个刹帝利国王召集一百个不同种姓的人聚在一起，那些刹帝利和婆罗门种姓的人从娑罗树、娑勒尔树、檀香树或波德摩迦树上摘下树枝作钻火棍，摩擦取火，产生了火焰；另一些旃陀罗猎人、篾匠、车匠和波拘萨种姓的人从狗槽、猪槽或水槽上取根木棍，摩擦取火，产生了火焰，试问，刹帝利和婆罗门用好木钻取的火有通常的火的用途吗？旃陀罗等用槽木钻取的火就没有通常的火的用途吗？阿萨拉耶纳当然只能回答说：这两种火没有区别。于是，佛陀下结论说，一切种姓皆平等。这类经文即使不能完全算作文学作品，但也应该说具有浓厚的文学色彩。

《小尼迦耶》的内容和形式不同于前四部尼迦耶。一般认为它的编定时间晚于前四部尼迦耶，具有补遗的性质。它包含有大量文学性经文，如格言诗、偈颂诗、民间故事和寓言，是巴利文三藏中最富有文学价值的部分。《小尼迦耶》由十五部经组成：一、《小诵经》(Khuddakapaṭha)，二、《法句经》(Dhammapada)，三、《自说经》(Udāna)，四、《如是语经》(Itivuttaka)，五、《经集》(Suttanipāta)，六、《天宫事经》(Vimānavutthu)，七、《饿鬼事经》(Petavatthu)，八、《上座僧伽他》(Theragāthā)，九、《上座尼伽他》(Therīgāthā)，十、《佛本生故事》(Jātaka)，十一、《义释》(Niddesa)，十二、《无碍解道》(Paṭisambhidāmagga)，十三、《譬喻经》(Apadāna)，十四、《佛种姓经》(Buddhavaṃsa)，十五、《所行藏经》(Cariyāpiṭaka)。这十五部经的产生年代不一，有的属于非常古老的时期，有的属于很晚的时期。下面主要介绍其中文学价值较高的几部：《法句经》、《上座僧伽他》、《上座尼伽他》和《经集》。佛教寓言故事宝库——《佛本生故事》则作为重点留在下一节专门介绍。

《法句经》是佛教文学中最著名的格言诗集，主要是宣传佛教伦理道德观念，共有二十六品，四百二十三颂。其中的大部分格言

诗散见于其他佛经,也有一些散见于耆那教或婆罗门教典籍。由此可见,《法句经》是佛教徒喜爱和欣赏的格言诗选编。它成书之后,在佛教徒中广泛流传,以至成为必读经典。它除了巴利文本外,还有犍陀罗俗语本、梵文本和混合梵文本。汉译本有吴竺将炎共支谦译《法句经》、宋天息灾译《法集要颂经》、西晋法炬共法立译《法句喻经》和失译《四十二章经》。

《法句经》语言朴素流畅,语法规范化,只有极少数出于韵律的需要而使用不规则的语法形式。使用的韵律是古老而通俗的阿奴湿图朴体和特利湿图朴体,易于念诵吟唱和记忆传授。《法句经》中有大量生动而简炼的比喻。善用比喻本是印度古典诗歌的一大特色。而《法句经》中的比喻较之文人学士诗歌中的比喻显得清新朴素。例如,《法句经》第五《愚者品》中的第六十四、六十五颂和第六《智者品》中的第八十、八十一颂:

愚者侍智者,终身不得道,
犹如勺盛汤,永不知汤味。(V. 64)

智者侍智者,顷刻便得道,
犹如舌尝汤,一触即知味。(V. 65)

水匠善引水,铁匠善锻箭,
木匠善制弓,智者善克己。(V. 80)

巍然一磐石,狂风吹不动,
智者亦如是,任凭褒与贬。(V. 81)

因为佛教文学的社会基础还是中下层人民,他们不喜欢辞藻繁缛、意义隐晦的作品。《法句经》正是适应了这种文学口味,得以流传,深入人心。

《上座僧伽他》和《上座尼伽他》是比丘和比丘尼抒发宗教感情的诗集。《上座僧伽他》有一百零七品,一千二百七十九颂。《上座尼伽他》有七十三品,五百二十二颂。这两部诗集反映的宗教和道德理想是同样的:摒除激情、仇恨和幻觉,弃绝一切欲望,追求心灵

的宁静和至高的幸福——涅槃。但它们表现的内容有所不同。《上座僧伽他》是比丘的诗集，侧重表现内心体验，而《上座僧伽他》是比丘尼的诗集，主要表现外在经验。

从《上座尼伽他》看，比丘尼有各种出身：高贵的小姐、年迈的夫人、丧子的母亲、孤苦零丁的寡妇或年老色衰的妓女，她们都在佛陀或德行高超的比丘尼的感召下，找到了解脱之路。这些诗歌通过比丘尼诉说个人的不幸遭遇和摆脱世俗束缚后的愉快心情，宣扬佛教教义，劝人皈依佛教。但我们从中可以窥见印度古代社会的某些真实画面，尤其是妇女的生活和地位。例如，第 400—447 颂中，一个名叫伊希陀悉的比丘尼诉说了自己三次嫁夫、三次无端被弃的悲惨命运。

《上座僧伽他》中的诗歌多数是表现比丘追求心灵的宁静。其中有些诗歌还注意描写自然环境。当然，这些诗歌中的写景与世俗诗歌中的写景所烘托的情思是有所不同的。例如，同样描写彤云密布、雷电交加、倾盆大雨，世俗诗人可能借以烘托恋人的欢爱，而比丘诗人借以烘托自己坚定和愉快的禅思。《上座僧伽他》中也有一些诗歌表现比丘的个人生活经验，描写他们怎样抛弃家庭生活，怎样抵制女性引诱，而一心皈依佛陀，追求解脱。

《经集》是《小尼迦耶》中一部重要的经文。它编定时间可能较晚。但从语言和内容来看，它保存了许多最古老的佛教诗歌。作为佛教诗体文学，其地位仅次于《法句经》，常为其他佛教经典所引用。《经集》共有七十二章，分为五品：一、《蛇品》(Uragavagga)，二、《小品》(Cūlavagga)，三、《大品》(Mahāvagga)，四、《八颂组诗品》(Atthakavagga)，五、《彼岸道品》(Pārāyaṇavagga)。前三品是诗文并用体，但其中的散文部分不占重要地位，主要是起点明背景的作用。后两品是纯诗体，属于《经集》中最古老的成分。汉文佛经中没有《经集》译本。但汉译《佛说义足经》(吴支谦译)中的偈颂和《经集》中的《八颂诗组品》基本对应。《经集》的主要内容是宣传佛陀的

伦理教诲，而且这些教诲都是针对个别的佛教徒，而不是针对僧团。它提供给我们的不是寺院僧团的，而是早期佛教徒各自隐居的生活画面。同时，它也没有提及比丘尼。这些都表明《经集》内容的古老性，因而也是研究原始佛教的重要资料。

《经集》中的诗歌大多是叙事歌谣。例如，《特尼耶经》(第一品，第二章)是牧人特尼耶和佛陀之间的对话。前者夸耀自己的世俗生活，而后者赞美自己的宗教信仰。两人轮番念诵诗句，发表自己的见解。最终牧人特尼耶接受佛陀的教诲，皈依佛陀。末了，邪恶的摩罗出来干扰，发表世人俗见，但被佛陀驳回。这首诗运用传统的"双要诗"体，即上下两句句型重复，而意思相反。例如，第 33 和 34 颂邪恶的摩罗和佛陀尊者之间的对话，先是邪恶的摩罗说道：

有子者享受有子之乐，
有牛者享受有牛之乐，
因为执着是人的快乐，
没有执着也就没快乐。

然后，佛陀回答道：

有子者为子忧虑，
有牛者为牛忧虑，
执着是人的忧虑，
无执着也无忧虑。

《耕者婆罗豆婆遮》(第一品，第四章)是农夫婆罗豆婆遮和佛陀之间的对话。在这首诗中，佛陀巧妙地运用比喻手法向婆罗豆婆遮说法。婆罗豆婆遮询问佛陀道："你声称自己是耕者，我们未见你耕种?"佛陀回答道：

信仰是种子，苦行是雨水，智慧是我的轭和犁，
谦逊是犁把，思想是镶轭，意念是我的犁头和刺棒。 (77)

控制身体，言语谨慎，饮食有节，
我以真话作砍刀，和顺是我的解脱。 (78)

勤奋是我驾辕的牛，运载解脱，.

勇往直前不回头，到达那里无忧愁。　　(79)

进行这样的耕种，它结出永恒之果；
凡这样耕种的人，他摆脱一切痛苦。　　(80)

这部经文在刘宋求那跋陀罗译的《杂阿含经》卷四里有大致相当的汉译。

《雪山夜叉经》(第一品，第九章)、《住林夜叉经》(第一品，第十章)和《细毛夜叉经》(第二品，第五章)是与夜叉有关的三篇叙事歌谣，描述夜叉和佛陀之间的对话，采用问答形式。夜叉(巴利文 yakkha，梵文 yakṣa)在婆罗门教神话中是善良的小神仙，而在佛教神话中通常是吃人的恶魔。在这三部夜叉经中，《住雪山夜叉经》中的两位夜叉——"雪山夜叉"和"乐山夜叉"是以友善的态度出现，向佛陀请教问题，而《住林夜叉经》和《细毛夜叉经》中的夜叉是恶魔的形象，以恐吓威胁的方式向佛陀询问问题。当然，这三部夜叉经中的夜叉最后都皈依了佛陀。这些诗都清晰流畅，是典型的巴利文诗体。

《出家经》(第三品，第一章)、《精勤经》(第三品，第二章)和《那罗迦经》(第三品，第十一章)是与佛陀生平传说有关的三篇叙事歌谣。在巴利文三藏中，没有一部完整的佛陀传记，只有一些片断的描写。这三部经也属于这种情况。《出家经》讲述佛陀出家后，与频毗沙罗王首次会见。《精勤经》是讲佛陀降服摩罗的故事。出家和降魔是有关佛陀早期生涯的主要传说。这两部经中的故事虽然也具有神话传说色彩，但简炼朴素。后来佛典中关于佛陀生平的史诗类型的描写都是以此为基础，加以渲染和扩大的。《那罗迦经》的诗体引子部分讲述释迦牟尼诞生和阿私底仙人预言释迦牟尼将来会成佛，而正文部分是阿私底仙人的外甥那罗迦和佛陀的对话。从引子部分使用的术语和梵文化的语言看，它是晚出的。而正文部分主要讲述出家人的品行，符合原始佛教的伦理教诲，属于早期经文。所以，这部《那罗迦经》实际上是由两篇独立的叙事歌谣合并而成

的。

第二节 《佛本生故事》

《佛本生故事》是巴利文经藏《小尼迦耶》中的第十部经，讲述佛陀释迦牟尼前生的故事。按照佛教的说法，释迦牟尼在成佛之前，只是一个菩萨，他还跳不出轮回。他必须经过无数次转生，才能最后成佛。由此，在佛教徒中，便产生了一大批所谓的“佛本生故事”。

现存的《佛本生故事》不是原典。原典传入斯里兰卡后，被译成古僧伽罗文。后来，原典失传。大约在五世纪，一位斯里兰卡比丘依据古僧伽罗文译本，用巴利文写成《佛本生义释》，也就是现存的《佛本生故事》。

《佛本生故事》共有五百四十七个故事，分成二十二篇。第一篇由一百五十个本生故事组成，分成十五品，每品十个故事，每个故事有一首偈颂诗；第二篇由一百个故事组成，分成十品，每品十个故事，每个故事有两首偈颂诗；第三篇有五十个故事，分成五品，每品十个故事，每个故事有三首偈颂诗。依次类推，越往后面，每篇中的故事数目越少，而故事中的偈颂诗越多。每个佛本生故事都由五个部分组成：一、今生故事，说明佛陀讲述前生故事的地点和缘由；二、前生故事，讲述佛陀的前生故事；三、偈颂诗，穿插在前生故事或今生故事的散文叙述中；四、注释，解释偈颂诗中每个词的词义；五、对应，把前生故事中的人物与今生中的人物对应起来。

《佛本生故事》具有多方面的价值。从宗教角度看，它属于通俗佛教信仰。《佛本生故事》的基本思想是建立在最通俗的轮回和业报理论上。这类故事在佛教徒中间长期广泛流传。早在公元前三世纪的印度山奇和巴尔胡特的佛教建筑上就已出现佛本生故事的浮雕。五世纪初，我国的法显访问斯里兰卡时，曾在供养佛牙的游

行大会上，见到"王使夹道两旁作菩萨五百身已来种种变现：或作须大拿，或作睒变，或作象工，或作鹿马。如是形象，皆彩画庄校，状若生人。"所谓的"菩萨五百身已来种种变现"就是佛本生故事。玄奘的《大唐西域记》中也记载有不少在印度各地流行的佛本生故事。从历史角度看，《佛本生故事》提供了许多具体的印度古代政治、经济和文化生活方面的细节，是研究印度古代社会形态的重要史料之一。而从文学角度看，《佛本生故事》是人类最古老的寓言故事集之一，不仅在印度文学史上，也在世界文学上占有重要地位。

在《佛本生故事》中，有许多故事与印度两大古诗插话部分以及其他婆罗门教和耆那教故事集中的故事相同或相似。这说明《佛本生故事》中的大部分故事是长期流行于古代印度民间的故事，佛教徒只是采集来，按照固定的格式给每个故事加上头尾，指出故事中的某个人、某个神仙或某只动物是佛陀的前身。如果去掉每篇故事头尾的套语，它实际上是一部民间寓言故事大集。它包含的故事，大致可以分为七类：

一、寓言故事。这类故事在《佛本生故事》中占很大比重。尤其是第一篇一百五十个故事，几乎都是寓言故事，短小精悍，寓言深刻。例如：第383《公鸡本生》讲一只母猫想吃公鸡，恭维讨好它，假意要与它结为夫妻，而公鸡把母猫顶了回去，说道："你是漂亮四足兽，我是两足空中鸟，飞鸟走兽怎联姻，请去别处找雄猫。"又如：第400《达婆花本生》讲两只水獭逮到一条鱼，争分不均，请豺仲裁，结果这条鱼被豺骗吃了。这些寓言讽喻世俗社会中存在的虚伪欺骗、尔虞我诈。还有些寓言是歌颂生活中纯朴的处世之道：团结互助、同舟共济。例如：第486《大鹗本生》讲老鹰与大鹗、大乌龟、狮子结成朋友。有一次，猎人要爬上树来逮小鹰，老鹰便请朋友们帮忙，大鹗用翅膀沾水熄灭猎人的火堆，大乌龟把猎人拖到水中，最后来了狮子，把猎人吓走，小鹰终于得救。这些动物寓言故事都写得非常生动，把各种动物习性与各种人物性格对应起来，例如豺的阴险、

虎的骄傲、鹿的温顺等等，栩栩如生，呼之欲出。

二、神话故事。这类故事的主角大多是蛇精、仙鸟、罗刹、伎乐天等等，幻想成分多一些。但其中也有一些现实性较强的故事。例如：第432《精通脚印青年》讲一少年从他的罗刹母亲那里学到了辨认足迹的本领。国王为了试试他的本领，便与祭司一起偷了国宝，然后请这少年来侦辑。少年找回了国宝，并用隐喻点出贼是国王，但国王逼着他说出盗贼。最后，少年说出盗贼是国王。百姓群情激愤，用乱棍打死国王，立少年为王。社会中阶级矛盾客观存在，人民迫不得已总要进行反抗斗争，因而，即使在宣扬忍耐克己的佛教故事中，也有不少这类表现人民造反的故事。

三、报恩故事。这类故事常常是写动物知恩报恩，而人却忘恩负义，恩将仇报。例如：第156《宽心象本生》讲木匠们为一头大象拔去了脚上的木刺，大象为了报恩，日夜帮助木匠们干活，而且把自己的小象送给他们。后来，外敌入侵，小象英勇奋战，终于击退了外敌的入侵。与此相反的是写人的忘恩，例如：第7《有德象王本生》讲有德象王在森林中搭救了一位迷路人，护送他走出密林。但此人忘恩负义，贪财心起，三次来割取象王的象牙。最终，大地开裂，阿鼻地狱喷出火焰，吞没这人。这类写人忘恩负义的故事反映了当时社会道德的堕落。随着私有制的发展，人的道德也畸形发展，成为社会的一个弊病。这些故事只是反映了佛教徒们善良的道德愿望，因为这种社会弊病显然不是靠佛教徒的说法讲道所能改变的。

四、魔法故事。这类故事都与所谓的“法宝”或“咒语”有关。例如：第48《吠陀婆本生》讲一个婆罗门能念诵咒语，使天上降下财宝。强盗们为了争夺这些财宝，先是无情地杀害了这个婆罗门，继而自相残杀，全部丧命。又如第474《芒果本生》讲一个婆罗门青年从低级种姓旃陀罗老师那里学得一种咒语，能使芒果在任何季节成熟香甜。后来，在侍奉国王时，他谎称这本领是从赫赫有名的婆

罗门老师那儿学来的。顿时，咒语失去效力，再也结不出甜芒果。这个故事是很有意义的，它批判了婆罗门种姓制度，宣扬一切种姓皆平等的思想。

五、笑语故事。这类故事幽默风趣，其中有傻子故事，也有智者故事。例如：第44《蚊子本生》讲一个傻儿子用斧子拍打父亲头上的蚊子；第146《乌鸦本生》讲一只乌鸦掉入海中，一群乌鸦想用嘴舀干海水营救乌鸦，当然不会成功。第240《大褐王本生》更具有社会讽刺意义，讲一个暴君死了，全城人无不兴高彩烈，唯独有个看守号淘大哭，原来他是怕暴君到了阴间也作威作福，阴间里的人再把他赶回人间，这样，他又要忍受暴君每次出入宫门时的八拳头了。

与傻子故事相对应的是许多智者故事。《佛本生故事》中这些聪明的智者都善于解答各种难题和谜语，巧断各种冤案。例如：第92《贵重本生》讲猴子偷走了皇后的珍珠项练，国王一连抓了五个无辜的犯人，最后大臣运用智慧，弄清真相，找到了皇后的珍珠项练。这类智者故事最集中表现在第546《大隧道本生》中，里边讲到菩萨转生在密提罗，一连解决了十九个难题和冤案，从而成为毗提诃王的大臣。其中第五个难题是讲两个妇女争夺一个孩子，都声称是自己的儿子。菩萨便在地上划一道线，把孩子放在上面，让两个妇女一人拉孩子的手，一人拉孩子的脚，说是谁把孩子拉过线，孩子就是谁的。两个妇女争拉之间，孩子哭了，真母亲心一软就放手，于是菩萨就判明了这案子。这个故事与汉译佛经《贤愚经·檀腻輢品第四十六》所记阿婆罗提目佉王审案的故事相同。这类智者故事很多是揭露国王残暴昏庸，而智者或大臣能明察秋毫，为民伸冤，具有很强的人民性。

六、道德故事。除了上面提到的报恩故事外，《佛本生故事》中还有许多劝人行善的道德故事。例如：第446《块茎本生》讲一对夫妇嫌弃年老的父亲，想在林中挖坑活埋父亲。当那男子挖坑时，他

自己七岁的儿子在一旁也挖了个坑，说道："等你年老体衰时，我也这样对待你，继承我家好传统，将你埋在这坑里。"那男子由此觉悟，改弦更张，不再嫌弃老人。《佛本生故事》的道德故事中，还有一些是讲爱情道德的。当然，这些故事多数旨在污蔑妇女天性不贞，但写得比较离奇曲折，出现的人物有强盗、赌棍、歹徒、流氓、妓女等，生活气息较浓。在妇女普遍受到歧视和贬低的社会里，《佛本生故事》中也还出人意外地塑造了一些正直的妇女形象。第194《宝珠窃盗本生》讲一个国王看上了一位家主的妻子，心生邪念，施计诬谄家主偷了御宝，捉拿问斩。家主的妻子知道其中有诈，对丈夫忠贞不二，恸哭不止，终于感动天帝释，下凡施展神力，杀死国王。第519《商波拉皇后本生》讲一位国王得了麻疯病，痛苦不堪，退避林中。皇后忠贞不渝，随他同去，精心照料他。一天，她出去摘果子，被阿修罗截获。阿修罗胁迫她顺从，她坚决不依。最后，天帝释解救了她。可是，国王病愈复位后，竟一味与嫔妃寻欢作乐，而对皇后冷漠置之。老国王知道后，责问儿子，才使他幡然悔悟。描写妇女忠于爱情的故事在《佛本生故事》中并不多，因为它与佛教教义不相吻合。但佛教徒们终究不是生活在世外桃源，他们也是经历了世俗生活的坎坷，懂得善恶美丑之分，所以在他们的作品中也会不自觉地流露出一些合乎情理的人生感受，写得哀婉动人。

七、世俗故事。这类故事大多描写青年男女如何通过巧妙的手段获取爱情的成功。例如：第262《柔手本生》讲一个国王原先把自己女儿许给了外甥，后来又赖婚。外甥在公主保姆的帮助下，巧妙地用一个手臂柔嫩的少年替换了公主，然后私奔，迫使国王不得不把女儿嫁给他。又如第531《拘舍本生》讲述一个其貌不扬的王子用自己的智慧和勇武，终于赢得一位美丽而骄傲的公主的爱情。

《佛本生故事》采用韵散杂糅的文体，语言通俗，故事生动。其中含有许多揭露统治阶级荒淫残暴、抨击婆罗门教的种姓制度和杀生祭祀、颂扬人民的智慧和美德的优秀故事。但这部故事集作为

普及佛教信仰的工具，也必然含有种种消极思想因素，如宣扬因果报应、赞美忍辱无争和蔑视妇女等。

由于佛本生故事深受广大佛教徒欢迎，佛教各宗派都编撰佛本生故事集或在自己的经典中采入佛本生故事。因此，许多佛本生故事在各种佛教经文中重复出现。但在后期的佛典中，佛本生故事大多用来宣传“波罗蜜”，即通过布施、持戒、忍辱、精进、禅定和智慧等途径达到彼岸。在巴利文《佛本生故事》中，虽然也含有“波罗蜜”思想萌芽，但尚未形成明确和系统的教义。“波罗蜜”是后来的大乘佛教的基本教义之一。

中国古代佛教徒虽然不曾将巴利文《佛本生故事》译成汉文，但汉译佛经中有关佛本生故事的经籍也有十几部之多。如《六度集经》(吴康僧会译)、《生经》(西晋竺法护译)、《菩萨本生鬘论》(宋沙门绍德等译)和《贤愚经》(元魏慧觉等译)等。还有不少佛本生故事散见于各种汉译佛经。这些汉译佛本生故事中，有不少与巴利文《佛本生故事》中的故事相同或类似。例如，《六度集经》中的《鹿王》和《出曜经》中的《野鹿苑》与《佛本生故事》第12《榕鹿本生》一样，都是讲鹿王代替孕鹿去死，感动了国王，从此，国王不再打猎杀生。又如，《六度集经》中的《遮罗国王》与《佛本生故事》第531《拘舍本生》，《佛本行集经》中的《鹿夫妇》、《罗刹国》与《佛本生故事》第359《金鹿本生》、第196《云马本生》，故事相同。这样的例子不胜枚举。以佛本生故事形式出现的印度古代寓言故事大量输入我国，对我国古代叙事文学的发展产生过深远影响。它们不仅直接促进了我国古代寓言故事文学的创作，而且也对我国古代小说的发展起了催化作用。

第五章　泰米尔语桑伽姆文学

第一节　概　况

泰米尔民族是印度的主要民族之一，它具有悠久的历史和古老的文化传统。

泰米尔族人是古达罗毗荼人的后裔。早在史前时期，达罗毗荼人就居住在包括印度河流域和恒河流域在内的整个印度半岛上。大约在公元前 1750 年顷[①]，雅利安人从西北部第一次进入印度半岛，与印度原始居民发生冲突。其结果，达罗毗荼人中的一部分被征服而分散在北方，而大部分则被驱逐，退居南方。

古代泰米尔人居住的地区叫做泰米尔纳杜。起初，泰米尔人曾经在科摩林角以南的辽阔土地上建立过许多小国。后来，由于多次发生陆地下沉，这些小国大都随之消亡，而有的则被迫向北迁移。据说潘地亚王国就曾经数易京城，最后在今马杜赖所在地定都。到了桑伽姆时期，泰米尔纳杜的疆域局限于北起文卡达山，南至科摩林角，东临孟加拉湾，西濒阿拉伯海，包括文底耶山脉以南的印度半岛南方地区。这就是泰米尔族人民世世代代繁衍生息的故乡。

古代泰米尔人曾经建立过朱罗王国、哲罗王国和潘地亚王国，形成三国鼎立的局面。古代泰米尔纳杜以物产富庶、城市繁荣和文化发达而著称于世，吸引着许多外国商人和旅行者。古代泰米尔人与巴比仑、古埃及、索米利亚、意大利、古希腊等国家保持着交通贸易关系，泰米尔纳杜盛产的象牙、大米、檀香、珍珠、钻石、胡椒等远销海外，从外国进口酒、樟脑、马匹、玫瑰香水、藏红花粉等货物。

---

① 高善必：《印度史研究导论》中的年表。

在古代泰米尔纳杜的著名商埠牟西里、当迪、戈尔盖和普哈尔等城镇，居住着许多外国商人，其中大多是希腊人、罗马人和阿拉伯人。关于古代泰米尔和泰米尔纳杜的文明历史，在古典泰米尔语桑伽姆文献中有所记载，在古希腊人的著作和印度梵文两大史诗中亦有零点记载。

泰米尔语是泰米尔族人民使用的语言，属于达罗毗荼语系中最古老、最丰富、组织最严密的语言，也是印度最古老最富生命力的语言之一。"泰米尔"一词的含义有"甜蜜"的意思，表示它是一种十分优美悦耳的语言。

公元前五世纪至公元二世纪，是泰米尔语文学史上的第一个时期，称作桑伽姆时期。"桑伽姆"一词意为"团体"或"组织"，这里指文学府，即古代泰米尔诗人学者的文学组织。相传古代的潘地亚诸王十分重视发展泰米尔语言文学，曾经先后建立过三期泰米尔桑伽姆。早期桑伽姆和中期桑伽姆分别建立在科摩林角以南的南马杜赖和卡巴塔普拉姆，晚期桑伽姆建立在潘地亚人北迁之后的北马杜赖。关于三期桑伽姆的说法，历来有争议。早期桑伽姆和中期桑伽姆的起止年代、产生过哪些作家和作品，由于缺乏足够的证据，目前尚难确定。但是，关于三期桑伽姆的传统说法，既然频繁出现于古代泰米尔文献资料中，又出现在已经发现的碑铭资料中，我们也就不能简单地加以否定。这个问题，有待于学者们作进一步的研究和考证。晚期桑伽姆流传下一部古泰米尔语文法书《朵伽比亚姆》和丰富的诗歌文学遗产，为后人研究和了解桑伽姆时期的历史和文化提供了宝贵的资料。所以，现在所说的桑伽姆时期一般指的是晚期桑伽姆，而这一时期产生的文学就称作桑伽姆文学。

毋庸置疑，在桑伽姆时期的泰米尔纳杜，曾经涌现出大批的泰米尔诗人和学者。这些诗人和学者在泰米尔族潘地亚王国的支持和赞助下，组织过被称作桑伽姆的文学团体，在一起探讨语言文学，创作或搜集整理诗歌作品，为丰富和发展泰米尔语言文学作出

了重大贡献。当时有一位著名的文法家叫阿伽斯蒂亚，著有一部古泰米尔语文法书《阿伽斯蒂亚姆》，后人把他尊为泰米尔语言文学的祖师。他的生平不详，《阿伽斯蒂亚姆》一书亦已失传，书中的一些文法歌诀散见于后世注疏家的作品中。相传阿伽斯蒂亚有十二个弟子，其中，朵伽比亚尔是他的得意门生，著有文法书《朵伽比亚姆》流传于世。

《朵伽比亚姆》是目前能见到的最古老的泰米尔语文法书。作者朵伽比亚尔的生平不详。《朵伽比亚姆》分三卷二十七章，共1600颂。第一卷《正字篇》，讲述古泰米尔文字的字形、拼写及其发音规则。第二卷《词源篇》，讲述泰米尔词语的构成、种类及其在句中的变格规则等。第三卷《题材篇》，主要讲古代泰米尔语文学的各种题材，内容相当丰富，是书中最重要的部分。作者将古代泰米尔语文学分为两大类，一类是反映男女爱情生活的爱情文学，称作阿哈姆；另一类是反映政治、战争及其他社会生活的非爱情文学，称作普拉姆。这里所说的文学，实际上指诗歌文学。爱情诗歌分为七种，其中五种是五种不同地区情歌。这些爱情诗歌对有关的时令、地域等背景都有相应的描写，以表现爱情生活中男女双方的悲欢离合遭际和喜怒哀乐情绪为主，同时反映古代泰米尔人的爱情道德观念。非爱情诗歌中关于战争的题材也分为七种，按照七种不同象征意义的花卉名称划分：韦芝象征掠夺，万吉象征进攻，乌里奈象征围城，东柏象征交战，瓦凯象征胜利，甘吉象征守城，巴丹象征凯旋。

从内容上看，《朵伽比亚姆》不是一般意义上的语法书，它涉及的范围比较广，包括了文学创作的各个方面。除了上述关于诗歌创作题材的分类及其套式之外，还讲到了文学修辞和诗歌格律等方面的问题。例如，《题材篇》第六章讲文学作品所描写的感情有八种表现形式，即：啼、笑、憎、惊、恐、喜、嗔、乐。第七章讲文学修辞中的比喻手法。第八章专门讲诗歌的体裁、结构和韵律，即作诗法。作

者在第三卷中还明确指出文学题材来源于人民生活。

《朵伽比亚姆》是采用诗歌形式写成的，因此，它具有一定的文学价值。《朵伽比亚姆》对古代泰米尔纳杜的社会文化状况有所记载，因此，它又具有一定的史学价值。作为文法书，《朵伽比亚姆》总结了古代泰米尔语言文学的规律和法则，使之规范化和系统化，成为后世泰米尔语言文学发展的指南，其影响是十分深远的。《朵伽比亚姆》为我们了解和研究两千多年前的泰米尔语言文学提供了极其宝贵的资料和依据，是我们打开古典泰米尔语言文学宝库之门的一把钥匙。

由于年代久远，桑伽姆时期的泰米尔语著作多已散失。流传至今的除上面讲到的文法书《朵伽比亚姆》之外，还有两部诗歌集《八卷诗集》和《十卷长歌》。

《八卷诗集》和《十卷长歌》是桑伽姆时期的泰米尔语诗歌总集。这些诗歌产生于公元前五世纪至公元二世纪的数百年间，成书年代大约是公元二世纪，是由当时的诗人学者在泰米尔国王的赞助下搜集整理而成的。《八卷诗集》和《十卷长歌》中的两千多首诗歌中，除 102 首佚名诗之外，其余诗歌为 473 名诗人所作。在这些诗人中，作品最多的是著名诗人迦比拉尔(235 首)、安穆瓦纳尔(127 首)、欧兰波吉亚尔(110 首)、贝亚纳尔(105 首)和欧达兰泰亚尔(103 首)，其次是奥瓦伊娅尔(59 首)、纳尔兰杜瓦纳尔(40 首)、纳基拉尔(37 首)、乌罗恰纳尔(35 首)、马穆拉纳尔(30 首)等。值得注意的是，这些桑伽姆诗人中，有三十名女诗人，三十一名国王或出身王族的诗人，还有不少人是弹唱诗人、乐师、大臣、武士、医师、商人、金匠、占星学家等，来自不同的社会阶层。由此可见，在桑伽姆时期的泰米尔纳杜，吟歌赋诗之风极盛，人才辈出，文化发达。

《八卷诗集》中的诗歌篇幅短小，最短的仅三行，最长的不过几十行；《十卷长歌》中的诗歌篇幅较长，都在一百行以上，但最长的

《马杜赖之歌》也不超过八百行。这些诗歌均为各自独立成篇的独体诗，明显地缺乏叙事史诗式的长篇巨制。这是最早的泰米尔语古典诗歌文学——桑伽姆文学与早期梵语文学或古希腊文学之间的显著差别之一。

桑伽姆诗歌属于古典泰米尔语格律诗，注重诗歌的格调和韵律。这些诗歌格律大致可分为三种，即阿哈瓦尔、巴里和格利。阿哈瓦尔又称作阿西里亚帕，这种格律诗可由三至数百行诗行(句)组成，行数不拘，但每一行诗都必须由四个音步构成，每个音步含两三个音节，每个音节含一至两个元音。这种诗讲求押行头韵和字头韵，韵律和谐，优美动听。桑伽姆诗歌多采用这种阿哈瓦尔体。所谓格利体诗，是由每行四个音步的诗句组成的格律诗，其音步可产生跳跃性韵律，节奏性强，可配乐而唱。《格利诗歌集》中的诗歌均为格利体格律诗。巴里体诗则是一种更为自由灵活的格律诗，也是可以配乐而唱的诗歌，《巴里诗歌集》中的诗歌全采用这种格律。

桑伽姆诗歌的内容是丰富多采的。按照古典泰米尔语文学的传统，这些诗歌大致可分为两大类：一为阿哈姆题材，即爱情诗；二为普拉姆题材，即非爱情诗，或称勋业诗。爱情诗描写男女之间的情爱，着重刻画人物的心理、感情和思想，表现男女青年对自由幸福生活的向往和追求，也反映了古代泰米尔人民纯朴的民风和爱情专一的道德观念。这类诗歌充满想象，颇富情趣，抒情色彩比较浓厚。非爱情诗指那些描写政治、战争以及其他社会生活的诗歌。这些诗歌的内容比较广泛，有的歌颂泰米尔族国王的军事才能和英雄业绩，有的赞美恩主们慷慨仁慈、乐善好施的美德，有的宣扬反对战争、渴求和平的思想，有的描写都市人民的生活风貌，有的表现下层人民的贫困生活，还有的记载了南印度的历史事件或传说故事，等等。这些非爱情诗客观地反映了古代泰米尔纳杜的历史和社会现实，现实主义倾向比较明显。

桑伽姆诗歌无论在体裁、韵律和语言风格上，还是在题材、思

想、内容上，都具有共同的特点和统一的格调。有人认为，倘若没有一个类似文学院的桑伽姆组织机构，这种学院气派和风格是难以形成的。

桑伽姆时期是泰米尔语文学史上的黄金时期，也是泰米尔语文学的光辉起点。这一时期涌现出了数以百计的杰出诗人，产生了数以千计的泰米尔语诗篇。桑伽姆文学的出现以及其思想艺术成就，是泰米尔语文学发达很早的标志。古泰米尔语文法书《朵伽比亚姆》总结了早期泰米尔语言文学发展的规律和成就，成为流传千古的经典性著作。《八卷诗集》和《十卷长歌》奠定了印度泰米尔语古典诗歌发展的基础，对后世泰米尔语文学影响极大。

第二节 《八卷诗集》

《八卷诗集》是桑伽姆时期的短篇诗歌选集，共分八卷。这些诗集显然是后人搜集整理而成的。至于它们的成书年代，很难具体地加以确定，一般认为不早于公元一世纪，不晚于公元二世纪。这些诗集的编辑分类原则大致有三个。第一，按诗行的多寡（或者说按篇幅的长短）分，如《短诗五百首》中收入三至六行的诗歌，《短诗四百首》中收入四至八行的诗歌。第二，按不同的诗体格律分，如《巴里诗歌集》中的诗歌均为巴里体格律诗。第三，按不同的内容题材分，如《嘉咏集》、《短诗四百首》、《短诗五百首》、《格利诗歌集》和《爱情诗四百首》均为阿哈姆题材的爱情诗歌集本，《十王颂诗集》和《勋业诗四百首》为普拉姆题材的非爱情诗歌集，而《巴里诗歌集》则包含了爱情诗和非爱情诗。

一、《嘉咏集》

《嘉咏集》收集了175位诗人所作的九至十二行的爱情诗四百首，故又名《嘉咏四百首》。据说此书是在潘地亚国王马兰·瓦卢迪

的赞助下搜集整理而成的。

《嘉咏集》中的爱情诗是很出色的。一些假托鹦鹉、仙鹤等飞鸟给远方恋人传达情意的诗歌，无疑是后来的泰米尔语信使诗的滥觞。这些爱情诗全都是以恋人的口吻写成，仿佛是戏剧中的人物在吟唱，心理刻画细腻，抒情色彩较浓厚。《嘉咏集》中有一首诗描写一个少女思念远离家乡，久别未归的情郎，病倒在床。她焦急地盼望着情郎早日归来，担心再也见不到情郎的面。这首诗写出了这个少女的复杂心情，并表达了她对恋人忠贞不渝的爱情。诗中写道：

妾身死去不足惜，
只盼郎君早还乡。
悲哉妾身先去矣，
但恐来生把君忘。

灵魂与肉体相互依存，
妾身永远离不开郎君。
爱情好比人的生命，
分离不啻失去灵魂。

《嘉咏集》记载了许多历史传说与典故，其中有些传说和典故成了后世泰米尔语文学创作的重要题材。比如，《嘉咏集》中有两首诗记载了关于贞女甘娜姬的传说故事，这位传说中的甘娜姬便成了公元二世纪的泰米尔语史诗《脚镯记》中的女主人公。

此外，《嘉咏集》中的诗歌还反映了古代泰米尔人的生活习俗。我们可以从中了解到，古代泰米尔人很早就有踢球游戏的习惯，妇女迷信壁虎的叫声可以预兆情郎的到来，等等。

二、《短诗四百首》

本卷收集了205位诗人创作的四至八行的短诗四百首。这些诗歌均为阿哈瓦尔格律诗，表现爱情题材。据说由普里哥所编缉而成。

按照传统的古典泰米尔语诗歌的标准，这些独体抒情诗几乎每一首都是完美的、纯熟的和奇妙的，堪称古典泰米尔语爱情诗中的精品。试看下面一首诗：

云海一片苍茫，
看何处闪动电光。
划破长空万里，
把沉沉黑夜照亮。

倾盆大雨骤然从天降，
阵阵雷鸣如鼓声震四方。
青丝柔发的女郎哟，
正酣睡在甜蜜的梦乡。

沁人心脾的花儿芳香，
建功立业的英雄荣光。
你令我神驰梦想，
我怎能不心花儿怒放。

诗中的"苍茫""云海"和"沉沉黑夜"象征着女主人公不平静的心境，而闪电和雷雨则象征着她日夜思念的情郎。闪电照亮黑夜，雷鸣震响四方，雨水滋润着大地，少女思念着英雄的情郎，豁然开朗，心花怒放。诗中对自然景物的描写，衬托出女主人公的情思，写出了优美的意境，可谓情景交融，清新隽永，耐人寻味。

《短诗四百首》中的一些诗歌还反映了古代泰米尔人的民情风俗和爱情道德观念。有一首诗写一对恋人正处在热恋之中，而女郎的女伴出于好意，劝说小伙子必须明媒正娶，依礼成亲，过正当的家庭生活。这位女伴说得非常婉转，十分恳切。诗中写道：

绿竹已经长成篱笆，
菠罗蜜在枝头悬挂。
山里的哥哥哟，请莫这般无礼相狎！
谁不知道姑娘的生命微不足道，

而她的爱情洁白无瑕？
好比那颗硕大的果实，
垂挂在那细小的枝桠。

诗中，诗人以细小的枝桠承不住硕大的菠罗蜜果这一现象，比喻姑娘不愿意与小伙子继续保持那种秘密恋爱的关系，再也经受不住痛苦的折磨了。爱情一旦成熟，就应当正式结婚，这就是古代泰米尔人的纯朴的道德观念。

三、《短诗五百首》

本卷为三至六行的爱情短诗集。全书500首诗歌，按五种不同地区的爱情生活题材分为五个部分。第一部分是欧兰波吉亚尔创作的田园区情歌，第二部分是安穆瓦纳尔创作的海滨区情歌，第三部分是迦比拉尔创作的山区情歌，第四部分是欧达兰泰亚尔创作的旱区情歌，第五部分是贝亚纳尔创作的林区情歌。每一部分又分为十章，每章十首诗。本书的编辑者为哲罗王国诗人古达鲁尔·基拉尔。

本书的编排分类是很有特色的。每一章诗都有一个标题，而这些标题或以诗中反复出现的一个词语命名，或以概括全诗内容的一个词语命名。其中，《猿猴十咏》、《孔雀十咏》、《鹦鹉十咏》等章诗歌通过对飞禽走兽的描写，托物抒情，生动地表现了爱情生活的主题。此外，诗中对花草树木、山石河流等自然景物的描写也异常出色。

《短诗五百首》中的诗歌结构严谨，语言凝炼，韵律和谐。譬如，有的章节全为三行诗，而每首诗的第一行完全重复，诗人只能在第二、第三行诗句中抒情写意。这种以十首诗为一章的篇章结构和高度程式化的诗歌格律形式，成了后来泰米尔语宗教诗歌中巴迪迦姆等组诗形式的滥觞。

四、《十王颂诗集》

这是由十位诗人创作的歌颂十位哲罗国王的一百首诗集。全书共分十章，每一章包含歌颂一位国王的十首赞诗。第一章和第十章已经失传，现仅存中间八章八十首诗。这些诗歌属于普拉姆题材的非爱情诗，即勋业诗。此书的成书年代和编辑者不详。书中各章末尾有跋，据说为后人所作。每篇诗的后面附有配乐说明，可见这些诗歌在古代是可以和乐歌唱的。

《十王颂诗集》明显地具有重要的历史价值，这些诗歌和诗末的题跋成了后来的历史学家的宝贵资料。诗中记载着哲罗国王奈东哲罗拉丹远征喜马拉雅山、战胜雅利安人的事迹，还记载着仙古杜万拥有强大的海军、建立过海上霸权的历史等等。

《十王颂诗集》中的诗歌具有浓厚的地方色彩，反映了地处南印度西海岸的古代哲罗王国(今印度喀拉拉邦所在地)的政治、军事和社会生活，其中一些诗歌堪称古典泰米尔语勋业诗的典范。第五章里描写哲罗国王仙古杜万的马群的诗句异常精采，诗中写道：

动如波涛奔腾激荡，
静若浮云一片苍茫。
胜似一江春水东流，
泛起微澜细浪。

五、《巴里诗歌集》

这是一部巴里体格律诗歌集，原有七十首，现仅存二十二首。这些诗歌本为配乐诗，每一首诗的后面均注明作者姓氏、曲调名称和作曲者姓名，但这些乐曲早已失传。尽管如此，这部诗歌却充分证明了古代泰米尔语诗歌与音乐的密切关系，也证明了古代泰米尔文化中存在过丰富的音乐财富。

《巴里诗歌集》的编排形式完全打破了传统的泰米尔语古典诗

歌集的格局。它收集了爱情的和非爱情的、宗教的和世俗的诗歌，其中，宗教诗歌占有着较大的比重。这些宗教诗歌闪烁着古老的印度教哲学思想的光芒，是泰米尔语文学史上最早的一批宗教虔诚诗，也是在印度哲学史上除梵文籍典之外的最古老的印度教哲理诗。在关于毗湿奴神的一首赞美诗中有这样一些美妙的诗句：

你是火中热，花里香，
你是言中真理，石中金刚。
在美德里你是仁爱，
在勇武中你是力量。
你是吠陀的精华，
你是世界的滥觞。
你是月中华美日中光，
你就是一切，一切事物的本相。

诗人在一篇对牟鲁迦天神的祈祷诗中写道：

天神啊，我向您祈祷！
一不求黄金，
二不求财物，
三不求享乐。
我所祈求的只是
你的慈爱，
你的恩典，
你的美德。

古代泰米尔人的宗教思想，由此可略见一斑。除此之外，有的诗歌还记述了牟鲁迦天神的身世、他与瓦尔丽女神的婚配以及他如何战胜神王因陀罗等神话传说；有的诗歌描绘了马杜赖城的面貌、韦盖河流域的风光以及人们在河中戏水的欢乐情景；有的诗歌则告诉我们，古代泰米尔纳杜的寺庙里已经绘有精彩的壁画，其内容是关于阿诃里雅、爱神和罗陀等人物的神话故事；还有的诗歌对古代泰米尔人的服饰、饮食、节日、祭祀活动等均有所描写，反映了南印度的民情风俗和生活习惯。

六、《格利诗歌集》

《格利诗歌集》收集了 150 首格利体格律诗歌，除第一首湿婆神颂歌之外，其余均为爱情诗。这些诗分五个部分：第一部分为旱区情歌 35 首，作者贝隆格东科；第二部分为山区情歌 29 首，作者迦比拉尔；第三部分为田园情歌 35 首，作者马鲁丹・依拉纳格那尔；第四部分为林区情歌 17 首，作者纳尔鲁陆帝兰；第五部分为海滨区情歌 33 首，作者纳兰杜瓦纳尔。相传海滨区情歌的作者纳兰杜瓦纳尔即为本书的编辑者，是桑伽姆晚期的杰出诗人。十二世纪的注释家纳齐纳尔・吉尼亚尔曾为本书写过评注。

《格利诗歌集》保留了许多南印度的历史传说和典故，对梵文史诗《摩诃婆罗多》中的毗湿摩、黑公主、难敌等人物及其有关传说故事亦有所记载。此外，有的诗歌内容涉及潘地亚国王及其京城，而全书没有提及其他泰米尔族国王的名字。因此，有人认为这些诗篇的创作年代可能比较晚。

《格利诗歌集》中的每一篇诗都象一出经过巧妙构思的独幕短剧，诗中往往有若干不具名的人物出现，采取对话的形式，包含一些幽默诙谐的美妙诗句。这些诗歌在一定程度上突破了早期泰米尔语诗歌的传统格式和陈规俗套。

格利体诗歌的形式来自古代泰米尔民歌。这些诗歌的音步可长可短，较自由灵活，具有一种轻快、明朗的乐感，韵律优美，婉转动听，而且辞采丰富，简洁而凝炼。论者以为这种诗体远比阿哈瓦尔格律诗体优美而高雅。这种诗歌的另一特点是在表现一个主题或一种感情时，用三首韵律相同的短诗反复吟唱。《格利诗歌集》中有一篇诗讲一位母亲为女儿即将出嫁而伤心，一位长者前来劝慰她。诗人以这位长者的口吻写道：

大嫂呀你莫悲伤，
且看那山中木檀香。

檀香终须离山去，
女儿总要嫁夫郎。

大嫂呀你莫悲伤，
且看那珍珠放光芒。
珍珠总要出海水，
你女儿今日随夫郎。

大嫂呀你莫悲伤，
且听那琴声多悠扬。
琴声还从琴弦出，
女儿今日要嫁郎。

七、《爱情诗四百首》

本卷为四百首十三行至三十一行的阿哈瓦尔体爱情诗歌集，又名《情歌集》，或作《长诗集》，由145位诗人创作，相传由马杜赖人乌鲁迪拉山曼在潘地亚国王乌基拉贝鲁瓦鲁蒂的赞助下搜集选编而成。

本卷诗歌按照诗行的多寡和内容题材的不同分为五个部分，其编排方式是别出心裁的。四百首诗中，旱区情诗的诗行均为奇数，共二百首，占全书的一半。其他诗篇的诗行均为偶数，分为山区情诗、林区情诗、田园情诗和海滨情诗四个部分。

这些诗歌除了主要表现五种地区的爱情生活题材之外，还记载了一些有关古泰米尔纳杜的历史。例如，诗中有关于南陀王、孔雀王和古希腊人的记载，还提到了泰米尔纳杜的国王奈东谢里延、迦里迦尔·贝隆瓦拉丹和土邦王阿达纳帝、阿丹艾里尼、巴南等历史人物。

书中第86首诗和第136首诗生动地描述了古泰米尔人的婚礼习俗。从诗中可知，泰米尔人的婚礼在一片鼓乐声中开始，喜筵在张灯结彩的花棚里举行，主人用丰盛的肉食佳肴和白米饭款待

宾客。地上铺着一层白沙，新郎新娘端坐其中。年长的妇女捧着水罐，一边给新婚夫妇洒吉祥水，一边口中念念有词，祝福他们夫妻恩爱、生活美满、白头偕老。他们给新娘穿上洁净的新衣裳，戴上华贵的首饰，打扮得如花似玉。人们选择良辰吉日布置洞房，然后祭祀天神，并用一种白色圣线佩戴在新娘的脖颈上。

八、《勋业诗四百首》

本卷由四至四十行的四百首诗组成，这些诗均属于普拉姆题材的非爱情诗，即勋业诗。其中有两首已经亡佚，还有四十四首诗为残篇。这些诗歌由160位诗人所创作，其中有著名诗人迦比拉尔·巴拉纳尔等人的作品，其他诗人大都已失名。

《勋业诗四百首》中的诗歌主要歌颂了古代朱罗、哲罗、潘地亚三大王国的43个国君和48位土邦诸侯的业绩。这些诗篇极力赞美一种理想式的英雄。这种英雄，生而驰骋疆场，死而垂名青史。对勇武的崇尚，对荣誉的追求，以及对明君的颂扬，就是这些勋业诗的主题。此外，有的诗篇强调学问和教育的重要性，有的诗篇赞美人与人之间的真诚友谊，有的诗篇颂扬宁死不屈的民族气节，有的诗篇劝谕统治者不要对老百姓横征暴敛，还有的诗篇则属于哲理诗。

下面是《勋业诗四百首》中的一首哲理诗，表达了诗人关于“生之短促、死之必然”的人生哲学。

波涛汹涌冲击崖头，
雷电交加风狂雨骤，
人生犹如木筏飘浮，
吾辈应当及时醒悟。
不必羡慕权贵名流，
不必鄙视布衣黔首。

诗人彭公德拉纳尔写的一首哲理诗也非常著名，至今仍为人们所传诵。诗中写道：

处处是家乡，
人人皆亲人。
忧乐本由心中起，
善恶不因他人生。
生亦不足喜，
死亦不足奇。
岂为怨与恨，
人生受苦凄。
圣者有圣言，
吾人当知晓：
人生须顺应天道，
如木筏顺江飘荡。

《励业诗四百首》的内容是丰富多彩的，其艺术水平也相当高。这些诗歌不仅在桑伽姆文学中和在泰米尔语文学史上占有独特的地位，而且在泰米尔民族文化史上也有着重要的地位。

第三节 《十卷长歌》

在古代泰米尔纳杜，音乐舞蹈艺术是作为家庭职业世代相传的。有一种叫做巴纳尔种姓的人，实际上就是民间的乐师或者弹唱艺人。他们处在社会的底层，居无定所，生活贫困，常常举家流浪于城乡，以卖艺为生。桑伽姆时期的诗人有不少是出身于巴纳尔种姓的，因此，他们最了解、也最同情民间艺人的生活处境。当他们得到某一位富有的恩主的施舍资助而暂时摆脱贫困的时候，便写诗作歌赞颂恩主的慷慨仁慈的美德，并向其他艺人介绍这位恩主的姓名、住处以及去求见的方法，希望其他艺人也能象自己一样得到恩主的帮助而摆脱穷困处境。这种诗歌在泰米尔语文学中就叫做导引诗歌。

在《十卷长歌》中，有五卷属于导引诗，即《牟鲁迦神导引之

歌》、《游吟诗人导引之歌》、《弹唱诗人导引长歌》、《弹唱诗人导引短歌》和《舞者导引之歌》。此外,《森林之歌》、《山地之歌》和《城中离别之歌》三卷属于阿哈姆题材的爱情诗歌,《马杜赖之歌》一卷属于普拉姆题材的非爱情诗歌,即勋业诗歌。至于《悠悠北风之歌》一卷描写了军营生活,可属于勋业诗,但全诗又贯穿着一对恋人的离情别意,也可算作爱情诗。《十卷长歌》的作者共八人。其中,诗人纳基拉尔创作两篇(《牟鲁迦神导引之歌》和《悠悠北风之歌》),诗人乌鲁迪兰·甘纳纳尔创作两篇(《弹唱诗人导引长歌》和《城中离别之歌》)。其余六卷诗歌分别由牟达塔玛·甘妮娅尔(女)、纳尔鲁尔·纳达塔纳尔、贝隆高西迦纳尔、纳布塔纳尔、迦比拉尔和古迪·马鲁塔纳尔所作。

十三世纪的著名注疏学家纳齐纳尔·吉尼亚尔曾为《十卷长歌》作注。他的注疏本是我们今天阅读和理解这些古典泰米尔诗歌的一把钥匙。近代学者马莱马赖阿迪格尔也曾为《森林之歌》和《城中离别之歌》作过很好的评注,对研究这些诗歌极有帮助。

一、《牟鲁迦神导引之歌》

作者纳基拉尔。主题思想是歌颂牟鲁迦神,引导人们敬拜牟鲁迦神。全诗 317 行,是桑伽姆文学中篇幅最长的宗教诗。《八卷诗集》之一的《巴里诗歌集》中有一些歌颂牟鲁迦、毗湿奴等天神的宗教虔诚诗,但都比较短。

《牟鲁迦神导引之歌》对古代泰米尔纳杜的牟鲁迦神庙、寺庙周围的自然景物以及信徒们敬神的方式等均有生动的描写。全诗分六个部分。第一部分记述提鲁巴兰公特拉姆山上的牟鲁迦神庙、神庙周围的秀丽风光以及庙中牟鲁迦神像的形态等。第二部分描述牟鲁迦神六首十二臂的神威和提鲁仙都尔圣地的壮观景象。第三部分描写崇奉鲁迦神的非凡仙人以及前往巴拉尼圣地的朝觐的女信徒们。第四部分讲提鲁韦拉卡姆圣地的朝拜者们。第五部分

记述山区载歌载舞敬拜牟鲁迦神的情景。第六部分描述牟鲁迦神显灵的地方，向牟鲁迦神祈求恩赐和保佑的方法，以及山林清泉的妙境等。

纳基拉尔擅长自然景物的描写。在这篇长诗中，我们可以看到他描绘的海上日出的壮丽景象和提鲁巴兰公特拉姆山等地的旖旎风光。特别是在诗的末段，那些精彩的诗句描绘了一幅飞瀑奔泻的壮观迷人的画图，能给人以美的享受。

二、《游吟诗人导引之歌》

作者为女诗人牟达塔玛·甘妮娅尔，生平不详。据说有一次诗人遇到一位贫苦的游吟诗人和他的妻子，为指引他们到朱罗国王那里去，遂作此诗。全诗共 248 行，内容描述朱罗王国的富庶丰饶，歌颂朱罗国王卡利迦兰的政治功绩和仁慈美德。诗中写游吟诗人在偏僻的山间小道上碰到一伙强盗，便操起耶依琴演奏了一支优美动听的乐曲，使强盗们深受感动，遂放下屠刀，改恶从善。显然，诗人在这里用夸张的手法，极言音乐的感染力。诗中称艺人为“七乐之王”，还运用了丰富的比喻，对人物和乐器作了生动而细腻的描写。这些艺人生活极端贫困，衣不蔽体，食不果腹，到处流浪。慷慨仁慈、乐善好施的朱罗国王赐给他们绫罗绸缎和首饰财物，赠给他们马车，临别时还亲自送行，迈七步而返。泰米尔民族至今仍有“七步送客”的习俗，据说是自古相传的礼节。

三、《弹唱诗人导引短歌》

作者纳达塔纳尔。全诗共 269 行，内容反映巴纳尔艺人即弹唱诗人家庭的贫困生活，写得异常具体而细腻。这位弹唱诗人居住的房屋破旧不堪，墙壁被白蚁蛀蚀，房梁已歪斜欲坠，厨房里灰尘满地，一片凄凉破败景象。贫困不仅使他全家人受尽煎熬，而且还殃及他家的狗。这条瘦得干瘪如柴的母狗躺倒在厨房里，已经没有乳

汁去喂养那一窝嗷嗷待哺的小狗。家庭主妇苦于无米为炊，熬了一锅野菜汤给全家人聊以充饥，连盐都没有。她把临街的大门关闭，生怕别人看见家里的穷酸样。然而，当他们听说欧依马纳杜的恩主纳利雅哥丹如何乐善好施的消息之后，又不得不前去求见。他们赞颂这位恩主的美德，歌唱这个国家的美丽富饶。于是，这位恩主同情他们的穷困处境，给他们以慷慨的物质资助。

本诗采用阿哈瓦尔韵律写成。诗人在描绘同一事物的时候，往往运用一连串的比喻。这种修辞方式在古典泰米尔语文学中称作“花环喻”。

四、《弹唱诗人导引长歌》

这是一首旨在指引一个贫困的弹唱诗人到建志的汤达曼·依朗迪莱延国王那里去的长诗。全诗共 500 行，采用阿哈瓦尔韵律，作者是乌鲁迪·甘纳纳尔。诗中对弹唱诗人的贫苦生活和他的耶依琴作了详细的描绘，但主要记述那位弹唱诗人在旅途中的艰辛和见闻。诸如各地的自然风光、人民的生活习俗、毗湿奴神庙婆罗门的住所、海关的灯塔和繁华的城市等等，在诗中均有生动的描述。其中，对泰米尔纳杜五种自然区域的描写尤为详尽。这五种区域是：强盗出没的山区、猎人聚居的旱区、牧人游牧的林区、农人耕植的河谷平原（即田园区）和渔业兴旺的海滨区。诗中还有对朱罗王国京都建志城及其海港的详细描写，有关于汤达曼部族的起源的传说故事的记述。最后是对国王汤达曼·依朗迪莱延的颂扬。诗人称这位国王是一位建立过丰功伟绩而又慷慨仁慈、乐善好施的仁君。此诗从弹唱诗人的家庭生活写到弹唱诗人进京途中所见的各地风光，然后是京城的风貌，最后是国王汤达曼·依朗迪莱延其人，层层写来，步步深入，结构严谨，层次分明。全诗描绘了一幅桑伽姆时期泰米尔纳杜城乡人民的生活图景，记述了当时南印度的政治、经济、宗教和文化状况，为我们提供了许多有价值的历史

资料。

五、《森林之歌》

全诗103行，是《十卷长歌》中篇幅最短的诗歌，也是最优美的爱情诗之一。作者纳布塔纳尔，约公元前三世纪时人，生平不详。这首诗不为哪一位国王或者哪一位恩主歌功颂德，也不去描写具体的国家或者城市，唯一的主题就是表现爱情。诗中描写女主人公独守空房，怀念远征在外的恋人，迫切地盼望着他早日归来。恋人本应在雨季到来之前归来，可是，雨季已经到了，还是音讯杳然，不见踪影。正当女主人公忧心忡忡、愁绪萦怀之际，忽然从远处传来了嘹亮的螺号声，夹杂着车辚马啸之声，恋人终于凯旋而归了。于是，她转悲为喜，心情激动，与恋人幸福团圆。诗人对雨季中森林景色的描绘颇为出色，犹如一幅优美的画图，故题为《森林之歌》。此诗运用了形象生动的比喻，如写女主人公悲伤不已，好比一只中箭的孔雀瑟瑟发抖。又如写战斗中的大象鼻子被砍断，犹如长蛇一般在地上乱蹦乱跳。此诗还注重诗句的押韵（头韵和尾韵），韵律和谐优美，艺术感染力较强。值得注意的是，这首诗还记载了古代泰米尔纳杜妇女从军的历史。

六、《马杜赖之歌》

这是《十卷长歌》中篇幅最长的一首诗。全诗共782行，采用阿哈瓦尔和万吉两种格律。作者孟古迪·马鲁达纳尔。这篇长诗对潘地亚人的国家、国王奈东谢里延及其祖先的美德和功绩都有所记述，但诗中的大部分篇幅却是对马杜赖城市风貌的详细描写，其描写方式也是新颖别致的。

诗人超越时空界限，把我们带到两千年前的潘地亚王国，跨过韦盖河，越过壕沟，穿过城门，来到古老的马杜赖城中街市，作一次巡游。这是一天的清晨，马杜赖城的街市上热闹非凡。店铺鳞次栉

比，商品琳琅满目，人声鼎沸，熙来攘往，象过节一般。街市一直延续到下午。傍晚时分，从寺庙里传来一阵阵钟鸣鼓乐之声。佛教寺院的和尚在诵经，耆那教寺庙里的圣徒们在做祈祷。街市的另一角，有许多外国商人正在进行交易，他们操着不同的语言，象一群叽喳乱叫的鸟雀。夜幕降临了，街市上灯火辉煌。一轮明月东升，古城沉浸在一片溶溶月色之中。少女们打扮的花枝招展，正在观赏歌妓们和艺人们演出的歌舞节目。夜深了，妇女们参加完了宗教活动从寺庙出来，正带着孩子们走在回家的路上。午夜时分，市民们纷纷闭门就寝，喧闹的城市顿时安静下来，一片沉寂。街道上冷冷清清，偶尔可以看到一些小摊贩露宿街头，还可以看到那些守城的卫兵来回巡逻。黎明，隐约听得见印度教圣徒们的诵经声和歌手们唱的黎明曲。雄鸡报晓，天色渐明，只见孔雀振翅，但闻钟鼓齐鸣。清道夫开始清扫街头的落花，市民们纷纷开启店铺，迎接新的一天。——诗人足足用了 354 行诗句描绘马杜赖城的繁华景象，仿佛一个人从一天的清晨到次日的黎明在城中漫游，尽情地领略那都市的风光。

七、《悠悠北风之歌》

这是诗人纳基拉尔创作的一首阿哈瓦尔律诗。全诗共 188 行。内容写男主人公远征在外，女主人公在家中忍受离别之苦。此诗有点象一篇对神明的祈祷诗。为了解除女主人公的孤寂愁苦，侍女们向迦梨女神祈祷，乞求神灵保佑远在军中服役的男主人公英勇杀敌、荣立战功，早日平安归来与女主人公团聚。这就是贯穿全诗的中心思想。围绕着这个中心，作者对女主人公居住的宫室和男主人公所在的军营，都作了生动的描写。诗中，作者对贯穿始终的北风的描写尤为出色。北风呼啸，肃杀而凛冽，刮得街市冷清凄凉，刮得林木落叶纷纷，直刮得天昏地暗，乾坤颠倒。悠悠北风，既吹到男主人公的军营，又吹到女主人公的宫室，仿佛在传递着恋人的思念之

情。这种对北风的描写，一方面渲染了战争给人间带来的悲剧气氛，另一方面又衬托出男女主人公的离情别绪和深沉爱恋。这是一篇构思新颖的精妙诗篇，写得生动而又深沉，情景交融，感人肺腑。此诗既描写了男女之间的爱情，又反映了古代南印度的军旅生活，在诗歌创作上突破了古典泰米尔语诗歌传统中关于阿哈姆和普拉姆两种题材的樊篱。

八、《山地之歌》

这是一首反映山区人民爱情生活的长诗。全诗共261行。作者为著名诗人迦比拉尔。据说此诗是作者专门为雅利安国君比拉迦丹介绍泰米尔纳杜风情而创作的。

《山地之歌》历来被认为是桑伽姆文学中最精采的一篇长诗，也是古典泰米尔语爱情诗歌的典范。诗歌描写一个山村姑娘同一个青年猎人秘密相爱，由于多日不见面，姑娘思念心切，忧郁成疾，身体消瘦了。她的母亲为此焦虑不安，到处寻医找药，都无济于事。这时，姑娘的女伴把她生病的原因告诉了她的母亲。原来，这个姑娘某一天和她的女伴一起在山上玩耍，突然碰到一头凶猛的大象向她们冲来，多亏一位勇敢的青年猎人救了她们。从此，姑娘和这个小伙子相爱了，他们每天在林中见面，甚至在夜间幽会，彼此情投意合，难舍难分。姑娘决心要嫁给他，可在家里又难于启口，有苦难言。女伴的婉转陈词，说服了姑娘的母亲，使姑娘感动得流下了热泪。此诗反映了古代泰米尔纳杜山区的民情风俗，歌颂了劳动人民的纯朴善良的品质和青年男女之间的忠贞不渝的爱情。

诗人迦比拉尔擅长自然景物的描写。诗中描绘的山区傍晚时候的景色，宛如一幅瑰丽多姿的风情画：夕阳西下，彩霞满天；飞鸟投林，鹿鸣山涧；牧童吹起短笛，赶着牛群走在回家的路上；林中的山民登上高高的瞭望塔，点燃起火炬……。诗人在诗中还描写了山林中的九十九种不同的花卉，使全诗大为增色。

九、《城中离别之歌》

全诗301行。作者乌鲁迪兰·甘纳纳尔。此诗所表现的是恋人离别的爱情主题，但对朱罗王国和伽韦利城的风貌作了大量的描写。诗中以古代泰米尔纳杜的著名海滨城市伽韦利·邦巴底南为背景，通过主人公对祖国和故乡的眷恋之情的描述，歌颂了朱罗国王格里迦兰的圣明伟大和文治武功。因此，有人认为此诗应属于非爱情题材的普拉姆诗歌（即勋业诗）范畴。

诗中讲一位青年男子打算到遥远的异国去寻找财富，可又担心自己一旦背井离乡，心爱的恋人将无法忍受离别之苦，因而犹豫不决。通篇诗歌是以这位男主人公的内心独白的形式出现的。诗人用217行诗的篇幅描写男主人公的祖国——朱罗王国的富饶美丽和首都伽韦利城的迷人风貌，又用80行诗的篇幅颂扬朱罗国王的英雄业绩和仁德政治，表达了男主人公对故国的眷恋和对明君的爱戴之情，抒发了诗人的爱国主义情怀。

《城中离别之歌》对古代朱罗王国的社会经济情况作了详实记述，反映了两千年前泰米尔人民的生活风貌，不仅具有较高的文学价值，而且具有一定的史学价值。从诗中我们可以看到当时南印度繁华的商埠，发达的海上贸易。商人云集，其中有许多外国商人。进口货物在港口上堆积如山，上面盖着朱罗王国的虎形印记，表明这些货物已经过海关的检查。伽韦利城的街道两旁，店铺里商品琳琅满目，人们在进行着平等的交易。据诗中记载，当时进口的商品有“海外舶来的骏马，陆路运来的胡椒，雪山产的宝石和香料，南海的珍珠，东海的珊瑚，锡兰的大米，缅甸的宝物”等等，足见当时伽韦利城水陆交通之便利和商业贸易的繁荣。

十、《舞者导引之歌》或《山谷回声》

这是一首旨在引导歌舞艺人去见一位名叫南南的恩主而作的

长诗，故名《舞者导引之歌》。诗中把高山喻为大象，把山里艺人的音乐比作母象春情发出的声音，故又名《山谷回声》。全诗共583行，作者贝隆高西迦纳尔。

在这篇长诗中，诗人首先概括地讲述一位歌舞艺人带着各种乐器去寻找恩主，然后详细描写他在山间沿途的所见所闻，最后颂扬恩主南南乐善好施和慷慨仁慈的种种美德。山区的美丽景色，山道的险峻，在山谷中回响的各种美妙音乐和自然声籁，活跃在山林间的大象、野牛、孔雀以及虎、鹿、猴、蛇等飞禽走兽，山间的奇花异草和林木果实，山民对湿婆神的崇拜，山民款待客人的方式等等，都在诗中得到很好的描写。此诗语言优美，写景状物绘声绘色，形象生动，读之如闻其声，如临其境，颇具艺术魅力。

第三编

古典梵语文学时期

（一世纪至十二世纪）

第一章 概　　述

印度古典梵语文学上承两大史诗和早期佛教文学，大约开始于公元一世纪左右。两大史诗，尤其是《摩诃婆罗多》，使用的梵语是通俗梵语，含有较多的非规则语法现象。而这一时期的梵语文学作品，使用的是经过梵语语法学家波你尼、迦旃延那和波颠阇利规范化的古典梵语。印度梵语文学中的戏剧、抒情诗、叙事诗和小说等纯文学形式都产生于这一时期。

贵霜帝国迦腻色迦王在位期间（约 78—101/102 年）统辖中亚和印度西北部，建都布路沙布罗（今巴基斯坦白沙瓦）。据一些钱币和铭文证明，迦腻色迦皈依佛教。传说佛教第四次结集是在他的支持下举行的。著名的佛教诗人和戏剧家马鸣是他的同时代人。

迦腻色迦死后，贵霜帝国逐渐衰落和瓦解。320 年，旃陀罗笈多一世建立笈多王朝。经过后继者三摩答剌笈多和旃陀罗笈多二世的不断征伐，至五世纪初，笈多王朝统一整个北印度和中印度的一部分，成为孔雀王朝之后的又一个庞大帝国。东晋法显正是在笈多王朝时期赴印求法的。他在《佛国记》中描述笈多王朝时期的印度，“人民殷乐，无户籍官法；惟耕王地者，乃输地利。欲去便去，欲住便住”。这说明当时印度仍实行农村公社制度，但统治者采用的是封建剥削形式。笈多王朝属于印度古代历史上的“盛世”。笈多王朝帝王大力奖掖文学和学术活动，尤其是三摩答剌笈多，本人也享有“诗王”的称号。在笈多王朝时期，即四世纪至六世纪，出现了古典梵语文学的“黄金时代”。最杰出的古典梵语诗人和戏剧家迦梨陀娑就是超日王（即旃陀罗笈多二世）的宫廷“九宝”之一。

五世纪中叶，白匈奴入侵印度，笈多王朝日渐衰微，至六世纪中叶彻底崩溃。在此期间，萨他泥湿伐罗城普西亚布蒂王朝兴起。

606 年，戒日王登位。他“练兵聚众，所向无敌”。经过多年征伐，统一北印度，定都曲女城。唐玄奘就是在戒日王在位期间(606—647年)访问印度的。他于 627 年从长安出发西行，历时十九年，遍游中亚和南亚各国，于 645 年返回长安。他撰写的《大唐西域记》提供了稀世珍贵的印度戒日王时代的史料，受到近代世界史学界的高度重视。戒日王兼信佛教，与玄奘有良好的交往。他也是一位奖掖文学和学术活动的帝王，本人也创作梵语诗歌和戏剧。著名的古典梵语小说家波那曾经蒙受他的恩宠。但从戒日王时代开始，古典梵语文学主潮中出现雕琢浮华的形式主义倾向，将古典梵语文学引上日趋僵化和陈腐的狭路。

戒日王死后无嗣，印度国内又陷于分崩离析状态。约从十世纪末开始。异族不断入侵印度。十二世纪至十三世纪初，阿富汗廓尔王朝征服北印度，建立了德里苏丹政权。阿富汗人带来的是伊斯兰教文化，宫廷语言是波斯语。至此，古典梵语文学完全衰亡，失去它在印度文学中的主流地位，取而代之的是印度各地新兴的方言文学。

在古典梵语文学时期，佛教和婆罗门教出现互相消长的形势。在吠陀时期形成的婆罗门教是脱离群众的上层宗教，因而在佛教兴起后，它立刻相形见绌。而在这一时期，婆罗门教开始注意吸收民间信仰，以争取群众。这样，婆罗门教演变成新婆罗门教，即我们现在通称的印度教。印度教也是多神崇拜，但以毗湿奴、湿婆和梵天为三大主神。通过两大史诗以及在这一时期大量涌现的各种往世书的宣传，围绕这三大神的各种神话传说在印度民间十分普及。印度教在发展中，逐渐形成毗湿奴教、湿婆教和舍格提教三大教派，遍布印度各地。与婆罗门教关系密切的印度六派正统哲学——正理、胜论、数论、瑜伽、弥曼差和吠檀多，也在这一时期获得充分发展。

佛教在释伽牟尼死后，逐渐由原始佛教进入部派佛教，中间经

过三次佛典结集。公元前四世纪在吠舍离举行的第二次结集上，原始佛教分裂成上座部和大众部。公元前三世纪在华氏城举行的第三次结集是由上座部主持的。当时，阿育王不仅赞助这次结集，事后还派遣佛教徒前往斯里兰卡和缅甸等地传教。此后，上座部和大众部各自进一步分裂，形成十八部派。这期间，也在逐渐产生另一种新的派别——大乘佛教。它约在公元前一世纪起源于大众部的中心区域——南印度的安陀罗国，一、二世纪传至北印度，并得到贵霜帝国迦腻色迦王的支持。大乘佛教将原始佛教和部派佛教贬称为“小乘”。大乘佛教在教义上表现出更彻底的唯心主义，它与小乘佛教的主要区别在于：一、小乘追求个人解脱，以获得阿罗汉果位和达到涅槃为最高目标，而大乘提倡发菩提心，成为菩萨，通过实行六波罗蜜（“六度”）获得佛性，并以普渡众生为最高目标；二、小乘一般主张“无我”，而大乘认为“法我二空”；三、小乘一般将佛陀释迦牟尼视为教主，而大乘极力神化佛陀释迦牟尼，并宣称人人皆能成佛，三世十方有无数佛。同时，大乘佛教违背佛陀的原始教导，抛弃俗语而采用梵语或混合梵语作为宣教语言。以上这些特点都反映在这一时期的佛教文学中。

三世纪至六世纪是大乘佛教的鼎盛期。在此期间，大乘佛教向印度国外广为流布。大乘佛教主要流传于中亚、中国、日本和朝鲜等地，而早就向外传播的小乘佛教主要流传于斯里兰卡和东南亚地区。由此，佛教成了世界宗教。但在印度国内，从笈多王朝开始，印度教日益兴旺，佛教逐渐走下坡路。在七世纪以后，佛教也开始吸收婆罗门教的宗教礼仪和咒术密法，越发丧失自己的生命力，直至十三世纪在印度本土彻底消亡。

耆那教是与佛教差不多同时产生的宗教。约在公元前四世纪末，许多耆那教徒躲避饥荒，移居印度西南部。留在华氏城原地的耆那教徒为了保存经典，举行第一次结集，编订了十二“支”。后来，移居西南的耆那教徒返回故乡，否认这些编定的经典。其实，两派

的分歧都是些枝节问题。留居的耆那教徒主张穿白衣，故得名“白衣派”，而移居的耆那教徒主张以天为衣（即裸体），故得名“天衣派”。在笈多王朝时期，印度教兴旺发达，耆那教在北印度失去王室支持。但是，它仍在商人阶层流行，同时受到南印度王室的支持。约在五、六世纪，耆那教徒在伐腊毗举行第二次结集。据称，现存耆那教经典就是这次结集编定的。而天衣派不承认这些经典，他们认为所有的原始经典都已失传。耆那教祖师大雄在世时，象佛陀一样使用半摩揭陀语宣教。现存耆那教经典使用的就是半摩揭陀语，但已十分接近摩诃剌陀语和耆那摩诃剌陀语，而非原始的半摩揭陀语。耆那教非经典文献主要使用耆那摩诃剌陀语、阿波布朗舍语和梵语。其中的梵语是从七、八世纪开始使用的。耆那教非经典文献几乎涉及印度文学所有领域，而成绩最突出的是叙事文学。耆那教的流布广度虽然不及佛教，但它在印度本土扎根很深，没有象佛教那样随着伊斯兰教外族入主印度而消亡。它经历了两千几百年历史，至今仍活跃在印度，具有一定的影响。

整个古典梵语文学时期的印度处在封建社会阶段。农业和手工业生产力大大提高，商品交换发达，大小城市普遍兴起，宫廷生活奢华，这一切为梵语文学的全面繁荣提供了物质基础。可以说，从这一时期开始，印度文学步入了自觉的时代。梵语文学已不必依附宗教，梵语文学家开始以个人的名义独立创作。古典梵语文学家多数出身婆罗门，因而在宗教思想和神话观念方面依然受到印度教的强烈影响，但必须看到，除了往世书和其他一些颂神作品外，从总体上说，古典梵语文学已与宗教文献相分离，成为独立发展的意识形态形式。在佛教和耆那教的梵语文学中，也有不少作品采用纯文学形式。正因为如此，古典梵语文学才成为印度古代文学中最成熟、最富有艺术性的文学。它在戏剧、抒情诗、叙事诗、故事和小说等文学领域都取得了辉煌的成就，在古代文明世界中大放异彩。

作为古典梵语文学时期文学自觉的另一个重要标志是文艺理

论著作的涌现。公元前后不久出现的戏剧学专著《舞论》是印度现存第一部文艺理论著作。此后，印度文艺理论著作，尤其是诗学和修辞学著作层出不穷，如《诗庄严论》、《诗镜》、《韵光》、《诗光》和《文镜》等，形成了世界上别树一帜的印度文艺理论体系。这些著作无疑对提高古典梵语文学的艺术性起了促进作用。但也应该看到，这些著作在对古典梵语文学创作实践进行理论总结时，大多具有重形式、轻内容和繁琐化、程式化的倾向，因而对后期古典梵语文学崇尚形式主义文风也负有一定的责任。

在史诗时期的后期和古典梵语文学的早期，南印度的泰米尔语文学属于伦理文学时期。这一时期的泰米尔语文学产生了以《古拉尔箴言》和《四行诗集》为代表的十八部诗集，它们大多以伦理和爱情为主题，并采用格言诗或短诗形式。另外，还产生了一些长篇叙事诗，如《脚镯记》和《玛妮梅格莱》等。由于这一时期印度教、佛教和耆那教在南印度同时盛行，这些宗教的伦理思想都不同程度地反映在这些诗歌作品中。

第二章 往世书

第一节 概 况

往世书(Purāṇa)是梵语文学中以往世书命名的一批神话传说作品的总称。这个词在《梨俱吠陀》中用作形容词，意思是“老的”或“旧的”；在《阿达婆吠陀》以及后期吠陀文献梵书、森林书和奥义书中变成名词，意思是“古代传说”或“古事记”。而且，它常常与“历史传说”(Itihāsa)组成复合词使用。这说明往世书和历史传说同时产生于吠陀时代后期。根据梵书和一些家庭经记载，吟诵这些作品是各种祭祀仪式的组成部分。尽管在吠陀时代后期，直至史诗时代，历史传说和往世书这两类作品常常混同一体，但严格说来还是有所区别的：前者主要指英雄史诗，后者主要指神话传说。

《摩诃婆罗多》于四世纪基本定型。由于它的崇高地位，历史传说几乎成了它的专称。此后，历史传说和往世书之间有了较为明确的分界。约七世纪的《长寿字库》将往世书的主题归纳为“五相”：一、世界的创造，二、世界毁灭后的再创造，三、天神和仙人的谱系，四、各个摩奴时期，五、帝王谱系。这个定义反映了七世纪以前的往世书作品的特点。但当时的往世书没有能象《摩诃婆罗多》那样获得定型。随着历史发展，往世书的内容和篇幅仍然不断扩充。《薄伽梵往世书》不满足“五相”的定义，提出了“十相”：一、微妙创造，二、粗大创造，三、由神确立的规律和秩序，四、保护，五、行动欲望，六、各个摩奴时期，七、神的事迹，八、物质寂灭，九、解脱，十、最终依靠或最高真实。这个“十相”定义将原始的“五相”分得更细致一些，并突出了有关宗教哲学教诲。但可以看出，无论分成“五相”或“十相”。总之，都是以神话传说为主。

在往世书中，梵天、毗湿奴和湿婆是三大主神。一般地说，梵天主管创造，毗湿奴主管保护，湿婆主管毁灭。

按照一些往世书的说法，原始世界是一片汪洋，至高存在将自己的种子撒在汪洋里，长成一个金蛋，里面睡着梵天；梵天睡了一千个时代后醒来，金蛋分成两半，变成天和地；接着梵天创造出天神、仙人、凡人、恶魔、动物等等宇宙万物。有的往世书说，梵天创造出第一个女人娑罗室伐蒂(即文艺女神)后，为女性美所震惊，满怀激情地盯着她。娑罗室伐蒂害羞，往梵天左右和后面躲，梵天的头部随之长出另外三张面孔，始终盯着她。娑罗室伐蒂不得不跳上空中，而梵天头顶上又长出一张面孔。最后，娑罗室伐蒂只得嫁给梵天，与他繁衍后代。湿婆曾用手指甲砍掉(一说用第三只眼喷出的火焰烧掉)梵天头顶上的第五张面孔，所以后来梵天的形象保留四张面孔。梵天虽然在往世书神话中被尊为三大神之一，但他的实际地位和作用远远不如毗湿奴和湿婆。因而，往世书中有关他的事迹也远远比不上那两位大神。

毗湿奴在往世书中常常被描绘成全能的神，但其主要功能还是保护，表现在无数次化身下凡，从罪恶和灾难中拯救世界。按照往世书神话的说法，神的化身分作暂时化身、部分化身和完全化身三种。往世书具体描述了毗湿奴二十多次化身下凡救世的事迹，其中主要的(也就是完全化身)有十次：一、洪水来到时，毗湿奴化身为头上长角的鱼，牵引一条船，拯救人类始祖摩奴。二、天神和阿修罗搅乳海时，毗湿奴化身为海龟，潜入海底，以龟背作为搅棒(即曼德罗山)的底座。天神和阿修罗用一条巨蟒作为绳索缠在搅棒上，分别拽住头尾来回搓动。在搅乳海搅出的种种宝物中，有一件是吉祥天女，成为毗湿奴的配偶。最后搅出甘露时，毗湿奴化作美女摩希尼，转移阿修罗的注意力，让天神独享甘露。三、阿修罗希罗尼亚刹将大地拖进海底，毗湿奴化身为野猪，潜入海底，用獠牙托出大地，并杀死希罗尼亚刹。四、阿修罗希罗尼耶格西布与毗湿奴为敌，

并折磨毗湿奴的信徒，毗湿奴化身为人狮（狮首人身）将他杀死。五、阿修罗伯利夺得三界统治权。毗湿奴化身为侏儒，向伯利乞求三步之地。伯利答应后，毗湿奴迈出两步就跨越天国和人间，然后停止第三步，将地下世界留给伯利（一说第三步将伯利踩进地下世界）。六、毗湿奴化身为持斧罗摩，先后二十一次从大地上肃清傲慢的刹帝利。七、毗湿奴化身为罗摩，消灭十首魔王罗波那。八、毗湿奴化身为黑天，在人间除暴安良。九、毗湿奴化身为佛陀，怂恿妖魔和恶人渺视吠陀、弃绝种姓、否定天神，引导他们自取灭亡。十、在迦利时代结束时，毗湿奴将化身为婆罗门，身骑白马，手持明剑，铲除恶人，重建"圆满时代"。

湿婆虽然是毁灭之神，但在往世书神话中，世界的毁灭与世界的再创造紧密相关，因而他也具备创造力。在印度各地受到崇拜的"林伽"（即男性生殖器）标志就是他的创造力的象征。湿婆是位大苦行者，居住在雪山顶上，通过最严格的苦行和最彻底的沉思，获得最深奥的知识和最神奇的力量。他有三只眼睛。第三只眼睛长在额上，能喷射火焰，曾烧毁三座妖魔城市，也曾将爱神化为灰烬。湿婆也是舞蹈之神，创造了刚柔两种舞蹈。他有时耽于宴乐，酗酒尽欢，与妻子波哩婆提（即雪山神女）一起狂舞。他的头发盘成犄角状，当恒河从天降落时，他用头顶住狂暴的河水，让河水沿着他的头发，分成七条支流，慢慢流向人间。他的脖子呈青黑色，这是因为天神和阿修罗搅乳海时搅出一种能毁灭世界的毒药，他为了拯救世界而吞下毒药，结果药力发作，脖子被烧成青黑色。

按照往世书神话，整个世界在这三大神的主宰下，创造——保护——毁灭，周而复始，循环不已。世界每次从创造到毁灭，都要经历四个时代：一、圆满时代，172 万 8 千年；二、三分时代，129 万 6 千年；三、二分时代，86 万 4 千年；四、迦利时代，43 万 2 千年。在圆满时代，充满正义，没有邪恶；各种种姓恪守自己的职责，人类无须费力，只要凭愿望就能获得大地的果实。在三分时代，正义失

去四分之一，剩下的依靠各种祭祀仪式维系。在二分时代，正义失去一半。在迦利时代，正义只剩下四分之一，灾难、疾病、饥饿、怨忿、争斗、恐怖等等盛行，最终世界走向毁灭。四个时代总共 432 万年，组成一个摩奴时期（一说四个时代组成一个大时代，七十一个大时代组成一个摩奴时期）。摩奴是人类的始祖，共有十四位。当今世界正处在第七摩奴时期的迦利时代。十四个摩奴时期组成一劫（一说一千个摩奴时期即一千个大时代组成一劫，共有 43 亿 2 千万年），相当于梵天的一天。

往世书中的神话传说极其丰富，以上只是介绍了三大神的一些主要事迹和往世书神话的历史观。需要指出的是，各部往世书的作者都自由发挥自己的想象力，因而对同一事件的描述，在细节上，甚至在主要情节上常常会出现互相歧异或矛盾的现象。自然，这里面也包含宗教派别的因素。在三大神中，最受崇拜的是毗湿奴和湿婆，分别形成毗湿奴教派和湿婆教派。宗教派别之间的差异和斗争必然反映在往世书中，例如《湿婆往世书》抬高湿婆，贬低梵天和毗湿奴，而《莲花往世书》抬高毗湿奴，贬低湿婆和梵天。但同时应该指出，往世书中也时常强调三大神的同一性。例如，《毗湿奴往世书》说："神是一个，而采取梵天、毗湿奴和湿婆三种形式，各自为了世界的创造、保护和毁灭"。《风神往世书》甚至认为，将诸神分高低的人是罪人，认识到诸神同一的人是真正有知识的人。

现存往世书很多，统称十八部大往世书（Mahāpurāṇa）和十八部小往世书（Upapurāṇa）。往世书基本上采用史诗的输洛迦体，作者也被说成是《摩诃婆罗多》的作者毗耶娑。十八部大往世书是：《梵天往世书》、《莲花往世书》、《毗湿奴往世书》、《湿婆往世书》（一说《风神往世书》）、《薄伽梵往世书》、《那罗陀往世书》、《摩根德耶往世书》、《火神往世书》、《未来往世书》、《梵转往世书》、《林伽往世书》、《野猪往世书》、《室建陀往世书》、《侏儒往世书》、《龟往世书》、《鱼往世书》、《大鹏往世书》和《梵卵往世书》。这十八部大往世书的

输洛迦总数超过四十万颂，相当于《摩诃婆罗多》的四倍。小往世书实际上不止十八部。但究竟哪十八部是正式的小往世书，各家说法不一。

各种往世书的最后成书年代大多是比较晚的，约在七世纪至十二世纪之间。因此，各种往世书中搀杂进大量的后期成分，主题和内容远远超出原始往世书的"五相"或"十相"。现存大多数往世书包含丰富的法论材料，诸如宗教责任、种姓职责、人生阶段、施舍、祭祖仪式、圣地等等。有些往世书包含许多艺术和科学论述，诸如语法、戏剧、音乐、医学、天文、建筑、手工艺、政治、军事等等。跟《摩诃婆罗多》一样，往世书最终也成了百科全书式的作品。所不同的是，前者以英雄史诗为主体，而后者以神话传说为主体。

以下分别介绍十八部大往世书的主要内容：

一、《梵天往世书》(Brahmapurāṇa，约 10000 颂[①]) 它先是描述世界的创造、各个摩奴时期、太阳族和月亮族帝王谱系以及地上世界、地下世界和星宿，接着以大量篇幅描写各个圣地以及波哩婆提、黑天的传说，最后讲述祭祖仪式、种姓职责、人生阶段、毗湿奴崇拜、时代的划分、瑜伽和数论等。这部往世书被传统称为"最初的往世书"(Ādipurāṇa)，但其中提到的奥里萨地区戈那罗格太阳神庙实际上建于 1241 年，说明这部往世书搀杂有相当晚出的成份。

二、《莲花往世书》(Padmapurāṇa，约 55000 颂) 它分成五篇：(1)《创造篇》，先是说明梵天从莲花中生出，因而这部往世书称作《莲花往世书》。然后描写世界的创造、各个摩奴时期、太阳族和月亮族帝王谱系、神魔斗争以及补希迦罗圣湖等。(2)《大地篇》，先是描写毗湿奴崇拜者钵罗赫拉德及其前身苏摩沃尔摩的传说。接着描写朝圣的功果，但圣地不仅指朝圣的地方，也包括老师、父

---

① 由于往世书没有统一的校订本，这里以及下面所列各部往世书的颂数均按照传统说法。

母、妻子和儿子。最后才描写大地，如赡部洲、须弥山等。(3)《天国篇》，描写太阳神、因陀罗、火神、阎摩等等天神的世界，交织进许多传说，如沙恭达罗的故事、补卢罗婆娑和优哩婆湿的故事。另外，也讲述种姓职责、人生阶段、毗湿奴崇拜和各种礼仪等。(4)《地下篇》，描写地下世界，尤其是蛇族的居处。在提到罗波那时，叙述了完整的罗摩故事。(5)《后篇》，这是最长的一篇，叙述崇拜毗湿奴的月份和礼仪，插入种种传说，将毗湿奴尊为最高之神。

三、《毗湿奴往世书》(Viṣṇupurāna，约23000颂) 这部往世书是毗湿奴教派的主要经典。它比较古老，主题和内容符合原始往世书的"五相"。全书共分六篇。第一篇描写世界的创造、时代的划分、第一摩奴时期和崇拜毗湿奴的功果等，并插入许多神话故事，如搅乳海、吉祥天女、毗湿奴崇拜者特卢婆和钵罗赫拉德。第二篇描写地上七洲、七洋以及居于中央的赡部洲的国家和山川，地下七个区域，天上太阳、月亮和行星的运行。第三篇叙述各个摩奴时期、各种吠陀、十八往世书、毗湿奴崇拜、种姓职责、人生阶段、各种礼仪以及耆那教和佛教等异教派别。第四篇叙述太阳族和月亮族的帝王谱系，包含许多人物传说，如补卢罗婆娑和优哩婆湿、迅行王、罗摩、般度族和黑天等，并以预言形式描写摩揭陀、塞首那伽、难陀、孔雀、巽伽、甘婆、安得拉等王朝谱系以及外来的异族帝王。第五篇描写黑天的生平传说。第六篇叙述世界的四个时代，预言世界的毁灭，指出摆脱人生痛苦的唯一途径是信仰毗湿奴。

四、《湿婆往世书》(Śivapurāṇa，约24000颂) 现存往世书多数将《湿婆往世书》列入十八部大往世书名单，少数用《风神往世书》(Vāyupurāṇa)取代它。这两部往世书都是颂扬湿婆大神的，而《风神往世书》也许更为古老，因为《摩诃婆罗多》和波那(七世纪)的《戒日王传》都曾提到过它。《湿婆往世书》包含七个"本集"——《知识之神本集》、《楼陀罗本集》、《百楼陀罗本集》、《千万楼陀罗本集》、《乌玛本集》、《盖拉瑟本集》和《风神本集》，内容囊括往世书的

"五相"，但着重颂扬湿婆。它认为湿婆是最高之神，是世界的灵魂和源泉；毗湿奴、梵天和楼陀罗是湿婆"三德"（善性、动性和阇性）的体现。它描述湿婆的标志、特征、功迹和化身，"林伽"形象的起源和意义，湿婆崇拜的仪式、方法和哲学原则等。

五、《薄伽梵往世书》（Bhāgavatapurāṇa，约18000颂） 这是流传最广、影响最大的一部往世书，下面专节论述，这里从略。

六、《那罗陀往世书》（Nāradapurāṇa，约25000颂） 它虽然也涉及往世书的"五相"，但不是作为重点。它的主题和内容十分广泛，实际上是毗湿奴教派的一部礼仪和知识手册。它认为大毗湿奴是最高之神，从他右胁生出梵天，以创造世界；从他胸部生出楼陀罗，以毁灭世界；从他左胁生出毗湿奴，以保护世界。它以大量篇幅论述吠陀支（礼仪、语音、语法、词源、诗律和天文）、咒语、祷词、符箓、偶像崇拜、毗湿奴教、湿婆教、舍格提教、种姓职责、人生阶段、瑜伽、布施、祭祖仪式、圣地和十八部往世书等，其中穿插种种神话传说。

七、《摩根德耶往世书》（Mārkaṇḍeyapurāṇa，约9000颂） 这是一部比较古老（也许是最古老）的往世书。它包含往世书的"五相"，而毗湿奴和湿婆的地位并不突出，倒是因陀罗、火神和太阳神受到重视。这部往世书中的许多神话传说与《摩诃婆罗多》关系密切。它也叙述家主职责、祭祖、日常行为、各种礼仪和瑜伽等。其中的《女神颂》颂扬除魔驱邪的难近母，是后期窜入的。

八、《火神往世书》（Agnipurāṇa，约15000颂） 它先是描写毗湿奴的十次化身，其中的罗摩和黑天与《罗摩衍那》和《摩诃婆罗多》（包括《诃利世系》）一致。然后描写湿婆教神秘的林伽和难近母崇拜。其余部分的内容十分驳杂，如经咒仪式、圣地、地理、天文、占星、婚葬仪式、征兆、政治、军事、法律、吠陀、往世书、医学、诗律、诗学和语法等。

九、《未来往世书》（Bhaviṣyapurāṇa，约14500颂） 这部往世

书按理应该预言未来，但实际内容与书名不符，因而可能不是原作。其中关于世界创造的描写，取自《摩奴法论》。全书的主要内容是关于婆罗门教的礼仪、节日、种姓职责、人生阶段和斋戒等。它也描写了蛇神崇拜以及太阳崇拜。其中提到的太阳祭司波阇迦和摩揭与琐罗亚斯德拜火教有关。

十、《梵转往世书》(Brahmavaivartapurāṇa，约 18000 颂) 全书分成四篇：(1)《梵篇》，描写从黑天右胁生出毗湿奴，左胁生出湿婆，肚脐生出梵天，然后由梵天创造世界。(2)《原质篇》，描写原初物质按照黑天的旨意，分解成五位女神——难近母、吉祥天女、娑罗室伐蒂、莎维德丽和罗陀。(3)《群主篇》，描写湿婆和雪山神女的儿子——象头神群主的出生和事迹。(4)《黑天出生篇》，这是全书的主要部分，描写黑天的生平事迹，通过种种神话传说和颂诗赞美黑天和他的爱妻罗陀。

十一、《林伽往世书》(Liṅgapurāṇa，约 11000 颂) 它分成两部分。第一部分描写世界的创造，认为湿婆是万物之源。在世界创造前，梵天和毗湿奴为争夺最高神位而发生战斗，湿婆的巨大林伽突然树立在他俩之间。梵天化作天鹅寻找林伽的顶端，毗湿奴化作野猪寻找林伽的底部，结果用了一千年时间，也未找到。他俩只得回到原处，在湿婆面前甘拜下风。然后，从林伽的右边发出 a 声(代表梵天)，左边发出 u 声(代表毗湿奴)，中间发出 m 声(代表楼陀罗)，组成一个神秘的 Om(“唵”)声，开始了世界的创造。这部分还描写湿婆的二十八次化身、林伽崇拜的仪式和效力、地理、天文以及一些著名的太阳族和月亮族帝王谱系等。第二部分包含种种颂扬林伽的传说，说明林伽的形式、概念和特征，介绍将个体灵魂融入最高灵魂——湿婆大神的“牛主瑜伽”。

十二、《野猪往世书》(Varāhapurāṇa，约 24000 颂) 它的内容不符合往世书的“五相”，实际上是一部毗湿奴教的祷词和礼仪手册，由毗湿奴的化身野猪向大地女神叙述。在插入的种种神话传说

中，有一些是关于湿婆和难近母的。它也以不少篇幅描写毗湿奴教圣地和讲述仙人那吉盖多的故事。

十三、《室建陀往世书》(Skandapurāṇa，约 81000 颂） 这部往世书的原作实际上已经失传。室建陀是湿婆的儿子、天兵天将的统帅。据其他往世书记载，这部往世书是由室建陀讲述湿婆教教义。在散存的各种抄本中，一般认为属于这部往世书的有《苏多本集》、《娑那特鸠摩罗本集》、《太阳本集》等六个“本集”和《迦尸篇》、《乌特迦罗篇》等五十篇。《苏多本集》讲述湿婆崇拜、瑜伽、种姓职责、人生阶段、解脱、婆罗门教礼仪等。《娑那特鸠摩罗本集》讲述湿婆教传说，特别是与贝拿勒斯圣地有关的传说。《太阳本集》主要讲述世界的创造和演化。《迦尸篇》描写神圣的贝拿勒斯及其附近的湿婆神庙。《乌特迦罗篇》描写神圣的奥里萨和扎格纳特地区及其附近的湿婆神庙。

十四、《侏儒往世书》(Vāmanapurāṇa，约 10000 颂） 它先是描写毗湿奴的化身侏儒，后又描写毗湿奴的其他化身，而它的主要篇幅是描写林伽崇拜、湿婆教圣地以及湿婆与乌玛结婚、群主和室建陀降生的传说。全书几乎没有涉及往世书的“五相”，因此它很可能不是原始形式。

十五、《龟往世书》(Kūrmapurāṇa，约 17000 颂） 它一开始叙述毗湿奴在搅乳海时化身为巨龟，搅出的吉祥天女成为他的配偶。不过，这部往世书的主旨是将湿婆奉为至高存在，虽然它也一再强调梵天、毗湿奴和湿婆是同一的。它含有往世书的“五相”，并描写湿婆的各种化身、贝拿勒斯和阿拉哈巴德的圣地以及赎罪仪式等。其中的《自在天歌》教导通过沉思认识湿婆大神，《毗耶娑歌》教导通过虔诚的行为和仪式获取最高知识。

十六、《鱼往世书》(Matsyapurāṇa，约 14000 颂） 这是一部比较古老的往世书。它先是叙述毗湿奴在洪水时代化身为鱼，拯救摩奴。全书的内容符合往世书的“五相”。其中有些传说如迅行王和

莎维德丽等，与《摩诃婆罗多》一致。当然，它也有许多后期添入的成分，如宗教节日和仪式、圣地、国王职责、征兆、造房仪式、神像和寺庙的建立和供奉、布施等等。这部往世书没有明显的宗派倾向，因为它既介绍毗湿奴教的节日和传说，也介绍湿婆教的。

十七、《大鹏往世书》(Garuḍapurāṇa，约 19000 颂)　这部往世书跟《那罗陀往世书》和《火神往世书》一样，具有明显的百科全书特点。它分成三篇：(1)《业篇》，叙述往世书的“五相”、医学、诸神崇拜、法论、道德、宝石、天文和地理等。(2)《法篇》，叙述死亡、转生、业报和解脱，说明死亡的征兆、通向阎摩的道路、鬼魂的命运和地狱的折磨，并描写丧葬、祭祖和寡妇殉葬仪式。(3)《梵篇》，以黑天和大鹏对话形式，叙述毗湿奴的至高地位、诸神的性质和形式，并描写提鲁波底和其他圣地。这部往世书将毗湿奴奉为至高存在，认为梵天和湿婆是他的表现形式，并多次描写毗湿奴的各种化身(每次描写的化身数目不等，少至十种，多至二十八种)。但它的宗派倾向并不强烈，它也颂扬湿婆、难近母和太阳神等其他天神，介绍崇拜他们的方式。

十八、《梵卵往世书》(Brahmāṇḍapurāṇa，约 12000 颂)　这部往世书的原作已经失传。按照其他往世书记载，它的内容应该是颂扬梵卵(即演化成世界的原始金蛋)和说明未来。而现存的抄本是一些颂神诗和传说故事，只能称作《梵卵往世书》的组成部分。其中最重要的一部颂神诗是《神灵罗摩衍那》(Adhyātmarāmāyaṇa，约 4000 颂)。这部颂神诗在形式上模拟《罗摩衍那》，分作七篇，并具有同样的篇名，但实际上是一部神学著作，宣传吠檀多不二论和虔信罗摩。在全诗中，罗摩即毗湿奴大神；被罗波那劫走的悉多仅仅是幻影，直到最后接受火的考验时，她才真正出现。

以上介绍的十八部大往世书是按照往世书本身提供的排列次序。往世书中有时也将这十八部分成三类：六部毗湿奴往世书(《毗湿奴往世书》、《那罗陀往世书》、《薄伽梵往世书》、《大鹏往世书》、

《莲花往世书》和《野猪往世书》),六部梵天往世书(《梵卵往世书》、《梵转往世书》、《摩根德耶往世书》、《未来往世书》、《侏儒往世书》和《梵天往世书》),六部湿婆往世书(《鱼往世书》、《龟往世书》、《林伽往世书》、《湿婆往世书》、《室建陀往世书》和《火神往世书》)。这种分类虽然有一定的道理,但与现存往世书的内容并不完全相符。

至于十八部小往世书的性质和主题与大往世书基本一致,只是更富有地方色彩和宗派倾向。其中比较著名的有《毗湿奴法上往世书》(Viṣṇudharmottarapurāṇa)、《女神薄伽梵往世书》(Devibhāgavatapurāṇa)、《广法往世书》(Bṛhaddharmapurāṇa)和《迦尔吉往世书》(Kalkipurāṇa)等。

第二节 《薄伽梵往世书》

在印度教通俗文化中,《薄伽梵往世书》的地位仅次于两大史诗《摩诃婆罗多》和《罗摩衍那》。在印度古代和中世纪,直至现代,《薄伽梵往世书》的注本和各种方言译本或改写本在所有往世书中列居首位。它能如此普及的原因主要有两个:首先,在印度教各教派中,毗湿奴教占据重要地位,《薄伽梵往世书》正是一部颂扬毗湿奴大神("薄伽梵"是对毗湿奴的尊称)的往世书。其次,颂扬毗湿奴大神的往世书不止一部,但相比之下,《薄伽梵往世书》内容连贯集中,叙事生动。尤其是其中描写黑天生平的第十篇,既具有丰富的神话想象,又具有浓郁的生活气息,因而既可说是现实生活的神话化,又可说是神话传说的现实化。这种神话与现实的巧妙融合,使黑天传说产生经久不衰的魅力,而且超出宗教信仰的界限。

关于《薄伽梵往世书》的成书年代,各家说法不一,早至公元前十二世纪,晚至公元十三世纪。一般认为它不属于古老的往世书,但也不会晚于十世纪,因为阿拉伯旅行家贝鲁尼(十一世纪)在他的《印度》一书中,已经明确提到这部往世书。

《薄伽梵往世书》共分十二篇。它的主题和内容符合它自己提出的往世书的“十相”定义。但这“十相”是贯穿在全书之中的。某些传统注释家机械地派定《薄伽梵往世书》的后十篇依次表现“十相”，难免削足适履。下面简略介绍全书十二篇的主要内容，侧重其中一些著名的神话传说，尤其是最受毗湿奴教徒和广大群众喜爱的第十篇中的黑天传说。这些神话传说在整个往世书神话中是具有代表性的。

跟《摩诃婆罗多》和其他往世书一样，《薄伽梵往世书》是由一位苏多(即歌手)讲述给森林里的一群仙人听的。

第一篇(共十九章)，苏多先是叙述虔信毗湿奴的功德和毗湿奴的二十二次化身。然后衔接婆罗多族十八天大战结束时的情况，叙述阿周那惩罚夜袭般度族军营的马勇、坚战登位、黑天回到多门岛、阿周那的孙子受验诞生和般度族升天。最后描写受验在一次出猎中，得罪一位林中仙人，遭到仙人儿子的诅咒：他将在第七天被毒蛇多刹迦咬死。受验在等待死期来临之时，向苏迦仙人(毗耶娑的儿子)询问临死之人应该做什么，听什么？

第二篇(共十章)，苏迦向受验讲述虔信毗湿奴大神是获得解脱的唯一途径；描写世界的创造，毗湿奴的种种化身和事迹，肉体、灵魂和神的关系，往世书的“十相”等等。

第三篇(共三十三章)，在苏迦的叙述中，通过维杜罗和乌达婆(黑天的朋友)的对话，颂扬黑天的生平事迹，描写雅度族的毁灭。又通过维杜罗和梅德雷耶仙人的对话，详细描写世界的创造以及毗湿奴的两次化身——野猪和迦比罗仙人。迦比罗是格尔德摩(梵天的儿子)和提婆护蒂(第一摩奴的女儿)的儿子。他在父亲弃世后，向母亲宣讲“虔信瑜伽”——通过认识至高灵魂达到解脱。

第四篇(共三十一章)，继续通过维杜罗和梅德雷耶仙人的对话，讲述第一摩奴的谱系。第一摩奴的外孙女萨蒂是湿婆的妻子，而萨蒂的父亲达刹与湿婆不和，在举行祭祀大典时，故意将湿婆排

斥在应邀客人之外。萨蒂前去质问，遭到父亲冷落。激愤之下，她通过瑜伽自焚而死（“萨蒂”一词后来在印度成为节妇的专名，尤指寡妇殉葬）。第一摩奴的儿子乌达那波陀有两个妻子，苏尼蒂生子特卢婆，苏卢吉生子乌特摩。而他偏爱后者妻儿，歧视前者妻儿。特卢婆在母亲的教诲下，通过修炼瑜伽获得毗湿奴的恩惠，得以继承王位。最后，他升入毗湿奴大神领域，成为北极星。钵哩杜（毗湿奴的化身）是特卢婆的后裔。他登位后，为解除世界的饥荒，以弓箭胁迫大地女神提供食物。大地女神呈现母牛模样，钵哩杜从她那里挤出各种植物，仙人、天神、罗刹等等从她那里挤出各自的必需品。钵罗结多娑十兄弟是钵哩杜的后裔，他们虔信毗湿奴，在享受了一百万年人间和天国的快乐后，弃绝生活，获得解脱。

第五篇（共二十六章），苏迦向受验解释家庭生活和精神解脱的关系，讲述第一摩奴的另一个儿子钵哩耶弗罗多及其后裔阿耆尼达罗、那毗、利舍伯（毗湿奴的化身）和婆罗多的生平传说，还讲述地上的七洲，天上的太阳、月亮和其他行星，地下的各个区域和地狱。

第六篇（共十九章），苏迦讲述虔信毗湿奴的功果。国王阿阇密罗一生作恶，只因在临死时偶而呼叫儿子那罗衍（与毗湿奴同名），就获得毗湿奴恩典，通过修炼瑜伽升入毗湿奴领域。达刹虔信毗湿奴，成为通过男女交媾繁衍后代的始祖。国王吉多罗盖杜通过沉思和祈祷毗湿奴获得解脱，升入天国。后来由于他取笑湿婆在大庭广众将雪山神女拥在膝上，受到雪山神女诅咒，才转生为阿修罗弗栗多。

第七篇（共十五章），苏迦讲述毗湿奴化身人狮。在毗湿奴化身野猪杀死阿修罗希罗尼亚刹以后，后者的兄弟希罗尼耶格西布怀恨在心。他通过修炼苦行，获得梵天的恩惠，成为世界统治者。他施行暴政，强迫臣民尊他为最高之神。而他的儿子钵罗赫拉德天生是个虔诚的毗湿奴信徒。希罗尼耶格西布命令阿修罗杀死自己的

儿子。但他们使用三叉戟、大象、巨蟒、毒药和烈火等等一切手段，都无法伤害钵罗赫拉德。后来，希罗尼耶格西布问钵罗赫拉德，毗湿奴在哪儿？后者回答说，无处不在。希罗尼耶格西布又问，那么在这根柱子里怎么见不着呢？后者回答说，见得着。希罗尼耶格西布怒不可遏，拔剑要砍下钵罗赫拉德的头。这时，毗湿奴化身人狮，从柱子里迸出，杀死暴君希罗尼格西布。此后，钵罗赫拉德登基为王。

第八篇(共二十四章)，苏迦先是讲述象王的故事：国王因陀罗提优纳崇拜毗湿奴，但由于修炼苦行时，怠慢了一位婆罗门仙人，受到诅咒，变成象王。一次，象王进入池溏洗澡，被一条鳄鱼咬住。象王与鳄鱼搏斗了一千年，未能脱身。最后，象王凭着前生的记忆，默祷毗湿奴。随即，毗湿奴前来援救他，将他带上天国。接着，苏迦又具体讲述毗湿奴化身为龟、侏儒和鱼的事迹。

第九篇(共二十四章)，苏迦讲述第七摩奴的谱系。他的后裔分作太阳族和月亮族两支。太阳族是指他的儿子系统的后代，月亮族是指他的女儿系统的后代。其中含有许多著名国王的故事。太阳族方面有赫利希旃陀罗、娑揭罗和罗摩(毗湿奴的化身)的故事。赫利希旃陀罗的故事与《爱达雷耶梵书》中的犬阳传说一致。娑揭罗的故事讲述他的六万个儿子为寻找失去的祭马，得罪仙人迦比罗，化为灰烬。他的玄孙薄吉罗特通过修炼苦行，感动恒河女神下凡。那些灰烬经过恒河水洗涤，娑揭罗的六万个儿子得以升天。月亮族方面有持斧罗摩(毗湿奴的化身)和迅行王的故事。迅行王贪恋感官享乐，要求儿子将青春与他的老年交换，四个大儿子都拒绝，唯有小儿子补卢同意。一千年后，迅行王摒弃感官享乐，将青春还给补卢，并让补卢登基为王。黑天诞生的雅度族即是补卢的后裔。

第十篇(共九十章)，苏迦应受验请求，详述帮助受验祖父一辈(即般度族五兄弟)战胜俱卢族的黑天的生平事迹。这是全书最长的一篇。

黑天的父母是婆苏提婆和提婆吉。婆苏提婆娶提婆吉时，天上传来话音，说提婆吉的第八个儿子将杀死提婆吉的堂兄——摩度罗国暴君刚沙。于是，刚沙将婆苏提婆和提婆吉囚禁狱中。提婆吉生下的前六个儿子均被他杀死。第七个儿子大力罗摩(也是毗湿奴的化身)通过神力，转移到婆苏提婆的另一个妻子罗希尼的子宫里生下。第八个儿子黑天生下时，毗湿奴先显身，然后变成人类婴儿黑天。婆苏提婆通过神力，在午夜溜出监狱，偷偷用黑天调换戈古罗村南达的妻子耶索达刚生下的女儿。从此，黑天寄养在牧人南达家中。

刚沙不知道黑天藏在哪儿，便下令手下的阿修罗捕杀各地所有新生婴儿。一次，一个阿修罗女妖飞到戈古罗村，化作美女，假意给婴儿黑天喂奶，企图用自己的奶汁毒死黑天。而黑天紧紧抓住她的乳房不放，将她的奶汁，连同她的生命一起吸光。女妖惨叫着倒地而死，显露原形。另一次，一个阿修罗化作旋风，将婴儿黑天席卷空中。由于黑天无比沉重，阿修罗在空中无法飞动。黑天用双手紧掐他的脖子，将他掐死，与他一起掉回地上。

黑天会走路后，十分淘气。一次，耶索达处罚他，用绳索将他绑在木臼上。不料他拖着木臼爬行。在穿过两棵孪生的阿周那树时，黑天身后的木臼受到阻碍。黑天一用力，那两棵阿周那树居然被连根拔起。

考虑到戈古罗村常有妖魔作怪，威胁儿童，南达率领全村牧民移居沃林达森林。在那里，少年黑天与牧童们一起放牛和玩耍。但刚沙手下的阿修罗仍然追寻到这里。黑天先后杀死化作牛犊、巨鹤和巨蟒的阿修罗。黑天还和他的哥哥大力罗摩一起消灭一个在森林里化作驴子危害人类的阿修罗部落。黑天还制服盘踞阎牟那河的百头毒蛇，将它赶往海中。从此，阎牟那河水可以被人类和牲畜饮用。又有一次，黑天在森林里放牛时，吞下突然爆发的森林大火，使牧童们和牛群免遭火焚。黑天还曾说服南达不祭供因陀罗，而祭供维持牧民生活的牛群、婆罗门和牛增山。为此，因陀罗大怒，企图用暴风雨和冰雹毁灭牧民。黑天一连七天，单手托起牛增山，庇护牧民和牛群躲过灭顶之灾。因陀罗甘拜下风，尊称黑天为“戈温德”(即“牛主”)。

沃林达森林的牧女们狂热地崇拜和迷恋黑天。每当夜晚，黑天吹起动听的笛子，牧女们便不顾父母、兄弟和丈夫的阻拦，前去与黑天相会。黑天与牧女们一起在阎牟那河边唱歌、跳舞和调情，通宵达旦。

刚沙终于得知黑天就是婆苏提婆和提婆吉的第八个儿子，决定施计杀害黑天。黑天和大力罗摩应刚沙邀请，进京参加角斗比赛。他俩粉碎了刚沙的阴

谋——在角斗场门口，黑天杀死袭击他俩的大象；在角斗场上，他俩一一战胜和打死谋害他俩的角斗手。最后，黑天杀死暴君刚沙，从狱中救出自己的父母。

婆苏提婆为黑天和大力罗摩举行圣线礼。然后，他俩前往优禅尼跟随婆罗门老师学习各种经典。学成归来后，黑天想念沃林达的养父母和牧女们，派人前去探望和抚慰。他还派人前去探望象城的表亲般度族五兄弟。这时期，黑天本人不能离开摩度罗国，因为刚沙的丈人——摩揭陀国王妖连一次又一次举兵进犯。在妖连第十八次进犯时，又突然来了大秦（即希腊）侵略者。黑天为了保护臣民免遭战祸，决定全国移居西海多门岛。

维达巴国公主鲁格蜜尼爱上黑天，但她的长兄逼她嫁给童护。她偷偷派人到多门岛向黑天捎信。黑天按照她的请求，在她成亲之日，采用传统的抢亲方式娶她为妻。黑天通过各种际遇，先后娶了八个妻子。另外，他杀死阿修罗那罗迦，将后者掳掠来的一万六千个各国公主收为自己的嫔妃。

受到妖连迫害的各国国王派人向黑天求救。同时，黑天得知般度族五兄弟准备举行王祭。由于王祭前必须征服世界，黑天趁此机会出访象城，协助怖军和阿周那杀死妖连。在王祭大典上，黑天又杀死寻衅闹事的童护。般度族王祭完毕后，黑天回到多门岛。

在一次朝拜圣地时，雅度族与南达夫妇以及牧童牧女们相逢，重叙旧谊。婆苏提婆、黑天和大力罗摩赠给他们大量礼物，并派军队护送他们回家。

朝圣回来，提婆吉恳求黑天和大力罗摩让她见到自己前六个被刚沙杀死的儿子。黑天和大力罗摩施展瑜伽幻力，进入地下世界，取回六个哥哥，交给母亲。提婆吉见到儿子，乳房涌满乳汁。她给这六个儿子喂奶后，他们恢复知觉，向父母和两位弟弟鞠躬致敬，升天而去。

第十一篇（共三十一章），苏迦讲述黑天完成了下凡人间的使命，决定返回天国。他亲自参与雅度族的自相残杀，导致雅度族复灭。而后，他独自坐在树下沉思。一个猎人误以为他是一头鹿，放箭射中他。梵天、湿婆和因陀罗等诸神前来迎接他返回天国。多门岛居民遵照黑天临死前的吩咐，移居般度族旧都天帝城。随后，多门岛沉没海底。苏迦告诉受验，他的祖父一辈正是在得知雅度族覆灭后，才立他为王位继承人，然后远行升天。

第十二篇(共十三章),苏迦讲述黑天死后迦利时代的帝王谱系、种种社会罪恶和四种世界毁灭;强调聆听毗湿奴事迹犹如登上渡过轮回之海的船,沉思毗湿奴可以达到与至高精神同一。受验听完苏迦的教诲,感到自己不再惧怕死亡,而渴望与至高精神同一。他进入沉思入定状态。这时,受验死期到达,毒蛇多刹迦前来将他咬死。天地各方响彻哭声,众天神为受验撒下鲜花。

第三节　印度古代神话发达的原因

印度古代神话的发展可以分成两个阶段:一、吠陀神话,二、史诗和往世书神话。吠陀神话保存在吠陀文献中,史诗和往世书神话主要保存在两大史诗和大小三十六部往世书中。印度两大史诗的篇幅总量(按精校本计算)约相当于希腊两大史诗《伊利昂纪》和《奥德修纪》的八倍。而十八部大往世书的篇幅总量又相当于印度两大史诗的三、四倍。吠陀神话、史诗和往世书神话属于印度教神话系统。另外,在佛教和耆那教文献中还含有佛教和耆那神话系统。由此可见,印度古代神话文献总量,在世界各民族中堪称是最丰富的。

印度古代神话之所以如此发达,大致有以下三方面的原因:

一、神话的产生和发展与宗教关系密切。宗教本是人类在原始生产力低下的情况下,盲目崇拜某些神秘莫测或不可驾驭的自然现象和社会现象,而神话的主要特点就是以拟人化手法神化自然现象和社会现象。因此,原始神话和原始宗教互相结合,互为因果。现存四部吠陀本集就是婆罗门祭司为适应祭祀仪式的需要加以编订的。在吠陀时代后期形成的种姓制中,婆罗门居于四种姓的首位。这样,婆罗门垄断宗教和文化,更是有意识地编造和散布各种神话,以强调祭祀的重要性。

史诗的原始作者本是与刹帝利王族关系密切的苏多阶层。他

们编制英雄传说的主要目的是颂扬自己依附的帝王，为其争夺王权和霸主地位服务。但现存两大史诗，尤其是《摩诃婆罗多》，充满婆罗门教的神话传说和宗教教诲，因此也被婆罗门教徒奉为经典。这是因为刹帝利与婆罗门虽然在种姓地位上有矛盾，但他们作为统治阶级的根本利益是一致的。婆罗门教的神话传说不仅为婆罗门服务，也为刹帝利服务，苏多自然会加以利用。同时，史诗长期流传，在众多的加工者中，也包括婆罗门祭司。《婆罗多》一度落入婆罗门苾力瞿族之手，被改造成《摩诃婆罗多》，就是典型例子。

婆罗门教在吠陀时代是多神崇拜，在史书和往世书时代趋向三大主神崇拜。这与印度古代由列国纷争趋向帝国统一的历史发展相平行。往世书神话是围绕这三大主神展开的。在三大主神中，最受婆罗门教徒崇拜的是毗湿奴和湿婆，并由此形成毗湿奴教徒和湿婆教派。另一个重要的婆罗门教派是舍格提教派，崇拜三大主神的配偶。这三大教派又有各自的支派。这些教派遍布印度各地，在社会上层和下层都拥有大量信徒。

总之，印度古代婆罗门祭司地位显要，婆罗门教盛行，有力地促进了印度古代神话的繁荣发展。

二、印度古代史学落后，直至十三世纪前，可以说没有一部真正意义上的史书。在吠陀文献中，雅利安人入主印度的历史已被神话化。在史诗和往世书文献中，列国纷争的历史也被神话化。《风神往世书》曾说："苏多的特殊职责是保存天神、仙人和著名帝王的谱系，还有伟人的传说。"往世书"五相"中也确实有帝王谱系这一"相"。这样，就保存帝王谱系而言，苏多的职责应当类似中国古代的史官。然而，现存往世书的印度古代帝王谱系完全被淹没在神话传说中。这说明印度古人从吠陀时代直至史诗和往世书时代，始终没有意识到应该在古史领域筑起严密的编年和史实的樊篱，致使神话想象得以在其间自由驰骋。这自然是史学的厄运，却是神话的幸运。

三、印度古代书写材料落后。印度古代的主要书写材料是桦树皮和贝叶(即棕榈树叶)。按照印度的气候条件,这两种书写材料都不宜长期保存。因而,印度整个古代时期,在文化领域始终保持远古时代口耳相传的传授和传播方式。无疑,口耳相传的方式有利于少数人垄断文化知识。婆罗门祭司就一直竭力赖此维持最高种姓地位,并大力推行婆罗门教。同时,口耳相传本是神话固有的创作和传播方式。按照其他民族的一般情况,随着古代书面文学兴盛,神话逐渐衰微和消亡。而印度整个古代时期以口耳相传作为主要传播媒介,致使印度神话赖以长期绵延不绝,不断丰富和发展。

第三章　梵语佛教文学

第一节　概　　况

大乘佛教经典使用的语言是梵文或混合梵文。但这不等于说梵文佛教文献全都是大乘佛教文献，因为在梵文佛教文献中也包括有许多重要的小乘佛教经文。同时，小乘的说一切有部曾编撰过一部庞大的梵文三藏。虽然现在留传下来的这部小乘梵文三藏原典残缺不全，但在《大事》、《天譬喻经》和《神通游戏》中都提及这部三藏，而且，它的经律论在汉译中都有一些，可见它是确实存在过的。

梵文佛教文献按内容大致可以分为传记类、譬喻类、赞颂类和哲学教义类，其中前三类与文学关系比较密切。

一、传　记　类

在巴利文佛教经典中，并没有一部完整的佛陀传记。那时候，佛教徒们主要关心教义，并不热衷为佛陀树碑立传，而随着佛教的发展，尤其是随着大乘佛教的出现，佛陀的形象逐步由人转化为超人，转化为神，并出现了许多神化佛陀的传记。其中最著名的是《大事》和《神通游戏》。

《大事》(Mahāvastu)[①]　在它的经文末尾题署中，声称自己是大众部出世派的律藏。但综观全书，并没有多少有关佛教僧团的戒律。它主要是一部描述佛陀生平和传说的经典。在出世派心目中，佛陀是超越世间的，只要对他供拜，就能积下功德，达到涅槃。《大

---

① 本文依据的《大事》是 Senart 的校刊本(1882—1897)。

事》中还提到菩萨修行的十个阶位（“十地”），这在小乘教义中是没有的。但这十个阶位又不同于后来大乘教义中的十个阶位。因此，可以说，《大事》是界于小乘佛教和大乘佛教之间的经典，在佛教史上具有特殊的价值。

《大事》采用韵散杂糅的文体。而无论是韵文，还是散文，使用的语言都是“混合梵语”。所谓“混合梵语”是指俗语和梵语相混合的语言。它是在佛教经典语言由俗语改换成梵语的过程中产生的。一般地说，早期的混合梵语中，俗语成分较多；后期的混合梵语中，梵语成分较多。《大事》的混合梵语既有早期类型，也有后期类型，因而在佛教语言研究上也具有特殊的价值。

《大事》描述的佛陀生平共分为三部分。第一部分写佛陀前世作为菩萨在燃灯佛和其他过去佛时期的生活；第二部分写他作为菩萨再生在兜率天，然后再生为释迦族王子悉达多，离家出走，降服摩罗，在菩提树下，得道成佛；第三部分写他初转法轮，建立僧团。但《大事》是以十分松散凌乱的方式描述佛陀生平的，其中夹杂了大量的本生故事和譬喻故事，盘根错节，象个迷宫，使人很难把握故事的主要线索。因此，可以说，它不是严格意义上的佛陀传记，而是有关佛陀生平的各种传说的汇编，接近佛教文学中的譬喻经类。

《大事》提供的佛陀生平传说中，保留了许多古老的成分。如对王子悉达多离家出走和佛陀初转法轮的描述，与巴利文经典一致。而在占全书篇幅一半以上的本生故事和譬喻故事中，也有不少与巴利文经典一致的故事。如《夏玛本生》(Śyāmājātaka)讲述有个妓女看上一个被指控为盗贼而被判死刑的商人，她买通刽子手，用另一个商人之子作替死鬼救下这个商人，与他寻欢作乐，而这个商人害怕日后遭到与那个商人之子同样的下场，毅然抛弃这个妓女，与巴利文《佛本生故事》第 318《夹竹桃本生》相对应；《猴心本生》(Markaṭajātaka)讲述鳄鱼企图骗吃猴子心，猴子施计逃脱，与巴

利文《佛本生故事》第208《鳄鱼本生》相对应；《夏摩迦本生》(Śyāmakajātaka)讲述有个国王误杀了净修林中一对双目失明的婆罗门夫妇的儿子，与巴利文《佛本生故事》第540《娑摩本生》对应；《猫头鹰、舍利迦鸟和鹦鹉本生》(Ulūkīsārikāśukijātaka)讲述梵授王无子，收养了三只鸟，它们聪明伶俐，能帮他治理国家，与巴利文《佛本生故事》第521《三鸟本生》相对应，等等。

《大事》中也有许多不见于巴利文经典的故事。它们着重宣扬慷慨和自我牺牲精神。例如，有个故事讲述佛陀前世作为菩萨转生为阿尔迦王时，赠送给当时的佛陀八万座用七种宝石砌成的寺窟；另一个故事讲述拘萨罗王为了援助一位破产的商人，主动让商人把自己作为战俘送交敌国换取赏金。同时，为了神化佛陀，其中一些故事染有婆罗门教往世书神话色彩。例如，有个故事讲述佛陀前世转生为罗奇多大仙时，法力无边，伸手能接触到太阳和月亮；另一个故事讲述佛陀使舍卫城摆脱了可怕的瘟疫，众神仙手持华盖前来侍奉佛陀，佛陀施展神力，让每顶华盖下出现一位佛陀，以致每个神仙都以为佛陀坐在自己的华盖下。这类神化佛陀的极度夸张的手法与后来大乘经文的特点相一致。

总之，《大事》在语言和内容两方面，既有古老的成分，又有晚出的成分。因而，它的成书时间难以确定。其中古老的核心部分可以推断为形成于公元前二世纪，而后来增添的部分可能晚至四世纪，甚至更晚。汉文佛经中没有《大事》的译本。但在《佛本行集经》(隋阇那堀多译)的末尾提到大众部的同类著作“名为《大事》”，可能指的就是这部《大事》。

《神通游戏》(Lalitavistara)[①]是大乘佛教的重要经典之一。它采用韵散杂糅的文体。散文部分使用梵语，诗歌部分使用混合梵语。

---

① 《神通游戏》现有三个校刊本：R. Mitra 的校刊本(1877)，S. Lefmann 的校刊本(1902)，P. L. Vaidya 的校刊本 (1958)。本文依据的是 S. Lefmann 的校刊本。

诗歌部分的内容通常与散文部分是重复的。但与散文部分相比，诗歌部分含有更多与巴利文经典相对应的古老成分。一般认为，这是一部在小乘经文基础上加以润色和扩充的佛陀传记。它的成书年代难以确定。在汉译佛经中，与《神通游戏》相接近的佛经有四世纪初西晋法护译的《普曜经》和五世纪唐地婆诃罗译的《方广大庄严经》。

《神通游戏》叙述佛陀从降生到初转法轮的生平传说。全经共分二十七品。

第一品是缘起。它以巴利文经典中常见的套语开头："如是我闻，一时佛在舍卫国祇树给孤独园"。而紧接下去对佛陀的描绘就与巴利文经典迥然不同，表现出大乘经文的特点。巴利文经典中，在给孤独园听佛说法的比丘人数至多是五百，而在这里，比丘一万二千，菩萨三万二千。佛陀头顶闪射光芒，照亮神界。众神来到佛陀那里，拜倒在他的脚下，请求他讲述《神通游戏》。

从第二品开始正式讲述佛陀生平。其中第二品至第十三品，充满神话传奇色彩。例如，佛陀在兜率天决定下凡时，众神为他在摩耶夫人腹中建造一座宝石宫。佛陀安坐宝石宫内，身上闪发的光芒透过摩耶夫人的体壁，射出数里之远。佛陀降生后，有一天，养母带幼儿佛陀进入寺庙，寺庙中的所有大神偶像都站起身来，向佛陀顶礼膜拜，并念偈颂，赞美佛陀：

众山之王是须弥，不向芥末致敬礼，
龙王住地是大海，不向蹄坑致敬礼，
光芒四照是日月，不向萤火致敬礼，
般若纯种具大德，岂向天神致敬礼？（Ⅷ.4）

三千世界神和人，一向自以为高贵，
其实他们无异于：芥末萤火蹄坑水；
这位自在好比是：须弥大海和日月，
世人向他致敬礼，能够获益得生天。（Ⅷ.5）

此诗在法护的《普曜经》中译作：

须弥比芥子，过天龙王变，
日月礼萤耶，慧德岂礼敬，
三千界自归，芥子比须弥，
牛迹比大海，上尊喻日月，
若能礼其尊，功德不可计，
各各得安隐，德丰无限量。（《新修大正大藏经》第三卷，第 497 页）

地婆诃罗的《方广大庄严经》中的译文比《普曜经》更贴近《神通游戏》：

芥子并须弥，牛迹方溟海，
日月对萤火，岂足以为伦，
我今如芥子，而复同牛迹，
亦与萤火等，故我应敬彼，
菩萨如日月，亦复同溟海，
而与须弥等，不宜恭敬我，
福慧及威力，礼者获大利，
若人去骄慢，生天证涅槃。（《新修大正大藏经》第三卷，第 558 页）

佛陀到达学龄时，进入学校。但他早已无师自通，向老师列举包括汉文和匈奴文在内的六十四种文字，问老师教哪一种。而当老师教字母时，佛陀即能以每个字母起首，说出一句妙语。

以上所举佛陀传说均不见于巴利文经典。它们说明大乘教徒采用婆罗门教往世书神话的手法，神化佛陀，甚至把他抬到高于婆罗门教诸神的地位。

第十四品至第二十六品是讲述佛陀遇见老者、病者和死者，离家出走，访师求道，降服摩罗，在菩提树下得道，应大梵天要求初转法轮。故事内容与巴利文经典中的佛陀传说基本一致，只是在细节上带有较多的夸张描写。其中值得一提的是第二十一品佛陀降服摩罗的故事。这个故事不仅在《神通游戏》中占有重要地位，而且几乎出现在每部佛陀传记类经文中，是佛陀传记中不可或缺的组成部分。佛陀成佛前，有必要战胜邪恶。他端坐在菩提树下，禅思入

定，两眉中间放射出光芒，照亮了魔宫。魔王摩罗为这突如其来的光芒所惊吓，做了三十二个恶梦。他感到自己的王国受到威胁，召集魔军，准备开战。他先与自己一千个儿子商议。儿子们分成黑白两派，一派主和，一派主战，分别站在他的左右两边，轮番向他进谏。最后，摩罗决定开战。《神通游戏》的作者充分发挥艺术想象力，用了好些篇幅描述魔军的强悍凶猛及其种种丑陋可怖的形象，而且他们能随意作出亿万种变形。当然，魔军对佛陀的进攻，以失败告终。他们掷向佛陀的刀、箭、矛、镖等各种兵器都变成花朵，装饰大地和佛陀的菩提树。摩罗见使用暴力无效，便求助于女色。他派遣自己的三个女儿，施展三十二种女性魅力去引诱佛陀。这一招也未能奏效。摩罗又召集起魔军，决定发起最后一次进攻。但军心已散，他们不服从命令。他的那些主和的儿子们都到佛陀那里，向佛陀顶礼膜拜。摩罗顿足捶胸，绝望地悲叹自己的失败命运。

全经收尾的第二十七品是颂扬《神通游戏》本身，指出崇敬和弘扬此经能获得无量功德。这也是大乘经文的一个特色，然而也是接受了婆罗门教往世书的影响。

《神通游戏》中这些神奇的情节和过分夸张的描写，作为传记笔法，原本是不相宜的。但佛陀在当时已被神化，因而在佛教徒读来，不足为怪。同时，佛教文学发展到这一阶段，已不象巴利文佛教文学那样具有较多的民间文学色彩，而开始效仿古典梵语文学。它们既是为了宣传宗教信仰，也是为了满足上层人士的文学需要。所以，这类经文都有丰富的修辞、堆砌的词藻和奇特的幻想。

二、譬　喻　类

在梵文佛教文学中，譬喻经（Avadāna）属于通俗故事文学，与巴利文佛本生故事属于同一类型。对 Avadāna 这术语的语源学解释，学者们意见分歧。但一般认为 Avadāna 这词的本义是“业绩”、“功绩”、“卓越的行为”。它作为佛典中专门一类作品的名称，在汉

译佛经中通常译作“譬喻经”。譬喻经使用梵文或混合梵文，讲述佛陀以及佛陀的弟子或其他人物的故事。我们可以把每个佛本生故事都称作譬喻经故事，但不能把每个譬喻经故事都称作佛本生故事。只有当譬喻经故事中的主人公是佛陀时，才能称它为佛本生故事。正规的譬喻经故事的框架结构与佛本生故事相同，也是先讲今生故事，引出前生故事，最后总结一个道德教训。但它的今生故事一般要比佛本生故事中的今生故事长。

譬喻经故事主要源于律藏和经藏。那是出于普及佛教的需要，佛教徒们把散见于古老的律藏和经藏中的这类故事汇编成集，并作了增补和不同程度的文学加工。因此，从譬喻经中能找到许多与巴利文经典相对应的故事。

从文体上来说，譬喻经可分为两类：一类是韵散杂糅的文体，属于比较古老的时期，以《百缘经》和《天譬喻经》为代表；另一类是“大诗”体，即古典梵语叙事文体，属于比较晚出的时期，以《本生鬘》为代表。这后一类也被称作“譬喻蔓类”或“鬘类譬喻经”(Avadānamālā)。除了《本生蔓》外，其他四部著名的譬喻鬘是：《阿育王譬喻鬘》(Asokāvadānamālā)、《如意树譬喻鬘》(Kalpadrumāvadānamālā)、《宝譬喻鬘》(Ratnāvadānamālā)和《誓愿譬喻鬘》(Vratāvadānamālā)。

《百缘经》(Avadānaśataka)① 是譬喻经中最古老的一部，属于小乘经文。它在三世纪上半叶由支谦译成汉文，经名为《撰集百缘经》。全经共分十品，每品围绕一个中心主题，有十个故事。第一和第三品主要是佛陀预言各种人物如商人、婆罗门、国王、王子、小孩等，由于他们的功德，将来能够成佛。如第28则故事(Gandhamādana，即《撰集百缘经》中的第27则“婢使以栴檀香涂佛足缘”)，讲述一个婢女以檀香膏涂抹佛足，顿时芳香弥漫全城，

① 本文依据的《百缘经》是 J.S. Speyer 的校刊本(1906)。

婢女见此奇迹，礼拜佛陀，祈求来生成佛。佛陀预言她将来会成为名叫香迷的辟支佛。第二和第四品主要是佛本生故事，讲述佛陀前生的事迹。如第34则故事(Sibi，即《撰集百缘经》中第33则“尸毘王剜眼施鹫缘”)，讲述佛陀前生曾转生为尸毘王，慷慨布施，甚至甘愿将自己的身体施舍给老鹰，眼睛施舍给婆罗门。第36则故事(Maitrakamyaka，不见于《撰集百缘经》)，讲述佛陀前生曾经得罪母亲而堕入地狱受罚，一只火热的铁轮始终在他头上旋转。他被告知说，他必须忍受这种折磨六万六千年，直至另一个人犯下同样的罪过，前来换他。但他心生怜悯，为了不让其他任何人遭受这种痛苦，决心自己永远忍受这种折磨。而正是由于他的这一善心，铁轮从他头上消失。第五品讲述各种人物由于前生的恶业而堕入地狱受苦。第六品讲述人和动物由于某种善行而得以再生天国。如第54则故事(Śrīmatī，即《撰 集百缘经》中第54则“功德意供养塔生天缘”，)讲述频婆娑罗王建塔拜佛，王子阿阇多弑父篡位后，禁止拜佛。有个宫女违抗禁令，依旧拜佛，被阿阇多处死，死后再生天国。第七品讲述释迦族成员获得阿罗汉果。第八品讲述妇女获得阿罗汉果。第九品讲述品行高尚者获得阿罗汉果。第十品讲述一些人做过恶事，受过恶报，后来通过做善事，获得阿罗汉果。

《天譬喻经》(Divyāvadāna)[①] 的成书时间晚于《百缘经》。全书共有三十八个故事组成。经文开头有大乘的敬辞：“唵，向尊敬的诸位佛陀和菩萨致敬。”其中第34则故事在篇末题署中标明是“大乘经”，第33则故事中出现“六字真言”。但从总体上看，这部譬喻经仍然属于小乘经文。它的故事编排并无规则，语言风格也不统一。它们显然是不同作者写于不同时期的譬喻故事的汇编。事实上，《天譬喻经》中的故事几乎都能从小乘律藏和经藏中找到出处。它是研究资料丰富的佛教文献之一。

---

① 本文依据的《天譬喻经》是 E. B. Cowell 和 R. A. Neil 的校刊本(1886)。

《天譬喻经》中常为人们称道的是第33则《虎耳譬喻》和关于阿育王的一组故事(第26则至第29则)。《虎耳譬喻》(Śārdūlakarṇāvadāna)的故事也见于西晋竺法护译《舍头谏经》(以及失译《摩登女经》、《摩登女解形中六事经》和《摩登伽经》)。这个故事在一定程度上批判婆罗门教的种姓制。它讲述佛陀的弟子阿难每天进城乞食。一次他从城里回来,感到口渴。他看见一位旃陀罗少女在井边汲水,便上前讨点水喝。少女说:"我是个旃陀罗女子"。阿难说:"我不问你是什么家庭,什么种姓,只是求你给我点水喝"。于是,少女给他水喝,并深深爱上了他。少女的母亲是女巫,运用咒语的力量把阿难召到少女家中。阿难急得泪流满面,向佛陀祈祷。佛陀运用反咒语的力量把阿难救回寺院。后来,这个少女皈依佛法,削发为尼。然而,城中婆罗门、刹帝利和市民听说佛陀接纳一个旃陀罗少女为尼,十分气愤。于是,佛陀向他们讲述自己前生的故事:有个旃陀罗首领,为儿子虎耳求娶一个婆罗门的女儿,但那个婆罗门不允。旃陀罗首领向那个婆罗门指出,种姓之间并不存在动植物之间那样的区别,而且按照业报和轮回理论,不可能有什么种姓,因为每个人都是按照自己的业再生的。那个婆罗门终于被说服,同意了这桩婚事。最后,佛陀指出这个前生故事中的旃陀罗首领是他本人,婆罗门女儿是这个旃陀罗少女,虎耳是阿难。

关于阿育王的一组故事是:《献尘譬喻》(Pāṃśupradānāvadāna)讲述阿育王在前生孩提时,曾向一位过去佛供奉尘土而积下功德,转生为赡部洲的帝王。阿育王年青时非常残暴,动辄处死无辜的百姓,被称作"恶阿育"。后来,他与佛教比丘和沙门交往,变成仁慈的国王,被称作"法阿育"。《毘多输譬喻》(Vītāśkāvadāna)讲述阿育王的弟弟毘多输原先信奉外道,后皈依佛教,获得阿罗汉果。那时,有一个外道师亵渎佛陀,阿育王悬赏要他的头。一个牧童错把毘多输认作外道大师,砍下他的头去领赏。阿育王一见自己弟弟的首级,顿时心态失常,后来在比丘优波笈多

的劝导下，才恢复理智。《鸠那罗譬喻》(Kuṇālāvadāna)包含许多故事，其中有个讲述王后帝失罗叉出于妒忌，利用阿育王给她治理王国一周的恩惠，背着阿育王下令挖去鸠那罗王子美丽的双眼。而鸠那罗王子不怀怨恨之心，请求阿育王宽恕王后。《阿育王譬喻》(Aśokāvadāna)讲述阿育王晚年的不幸遭遇。那时，他已成为一位名存实亡的国王，无权支配一文钱。他用餐的金盘也被换成泥盘，以防他把金盘施舍给寺院。这组故事构成比较完整的阿育王生平传说。在汉译佛经中，记载阿育王生平传说的经文有：《阿育王经》(西晋安法钦译)、《阿育王传》(梁僧伽婆罗译)等。

《本生鬘》(Jātakamālā)① 也被称作《菩萨譬喻鬘》(Bodhisattvāvadānamālā)，作者圣勇(Āryaśūra)的生平几乎一无所知。《本生鬘》共有三十四个佛陀前生的故事，旨在宣传"波罗蜜"(即达到彼岸的途径)。圣勇没有发明创造任何新故事，全是根据现成的佛经故事用"大诗"形式加以改写。其中绝大多数故事见于巴利文的《佛本生故事》和《所行藏经》。例如，第2则《尸毘王本生》与《佛本生故事》第499则《尸毘本生》和《所行藏经》第8则《尸毘王所行经》都是讲述尸毘王慷慨施舍包括自己的眼睛在内的一切。第6则《兔子本生》与《佛本生故事》第316则《兔子本生》和《所行藏经》第10则《兔子智者所行经》都是讲述兔子投身火中供养尊者，等等。有少数几则故事不见于巴利文佛本生故事。例如，第1则《老虎本生》讲述菩萨以自己的身体喂养饥饿的母虎，以拯救刚出生的幼虎。但这个故事经常出现在大乘或小乘向大乘过渡时期的经文中。汉译佛经中也有这个故事，如北凉法盛译《菩萨投身饲虎起塔因缘经》。

从语言艺术上看，《本生鬘》属于优秀的古典梵语"大诗"。圣勇具有娴熟的诗歌技巧，韵律运用自如，修辞手段丰富，措词简约。散

---

① 本文依据的《本生鬘》是 H. kern 的校刊本(1891)。

文部分虽然也时常出现冗长的复合词句，但并不晦涩难解。它问世以后，不仅为佛教徒们所传诵，也为无数文人学士所欣赏，堪称佛教文学中的瑰宝之一。

在汉译佛经中，有一部《菩萨本生鬘论》（宋绍德慧询等译），作者是圣勇等人。内容与这部《本生鬘》差异很大。

三、赞 颂 类

在纯属大乘的梵文佛经中，有不少专门颂扬佛陀和菩萨的经文。大乘教徒把佛陀看成是无始无终的永恒之神，而且在印度的神殿中居于最高地位。菩萨的地位也越抬越高，和佛陀一样成为崇拜的偶像。因此，这类经文充满神话色彩和迷信成分。

《妙法莲华经》（Saddharmapuṇḍarīkasūtra）是这类经文中最有代表性的一部。它在大乘教徒中广为流传，备受推崇，现存梵文抄本有多种。它先后六次被译成汉文，现存三个汉译本：《正法华经》（西晋竺法护译）、《妙法莲华经》（后秦鸠摩罗什译）和《添品妙法莲华经》（隋阇那崛多译）。这部经文采用韵散杂糅的文体，散文使用梵文，偈颂使用混合梵文。它的成书年代难以确定。最早的汉译本出现于三世纪，因而它可能成书于一、二世纪，甚至可能更早。

这部经是以佛陀的名义宣讲的。但佛陀在这里已不是巴利文经典中周游四方说法的导师，而是至高无上的神。他坐在灵鹫山上，周围簇拥着数以千万计的比丘、菩萨和天神。他的两眉之间射出光芒，普照一万八千世界，显示这些佛国中的现在诸佛、菩萨、比丘和众生。《妙法莲华经》宣传大乘教义，倡导对佛陀和菩萨的信仰和崇拜。供养舍利，建造佛塔、佛寺，塑造佛象，绘制佛画，演奏佛乐，乃至礼拜佛像，歌颂佛德，均是众生成佛之道。为了神化佛陀，《妙法莲华经》中时时采用神话的夸张手法。如第十一品，从地下涌出一座宝塔，停在空中，里面发出一位过去佛的话音，赞美佛陀演说的《妙法莲华经》是真理。而为了有效地宣传大乘教义，《妙法莲

华经》中又时时采用生动的譬喻手法。如“火宅喻”讲述一座宅第起火，宅中三个孩子不知大祸临头，耽于游戏，不肯出宅，于是父亲只得哄他们，说门外有三辆好玩的小车，把他们骗出火宅。孩子们出宅后，向父亲索取小车。父亲送给他们每人一辆大车。这个故事以火宅比喻三界，以三辆小车比喻声闻乘、缘觉乘和菩萨乘，以大车比喻佛乘，阐明“三乘归一”的大乘思想。此外，还有“穷子喻”、“药草喻”和“化城喻”等。

除《妙法莲华经》外，比较重要的赞颂类经文还有《方广观世音德箧经》和《方广净土经》。前者赞颂观世音菩萨，后者赞颂阿弥陀佛。

《方广观世音德箧经》(Avalokiteśvaragunakāraṇḍavyūha)的梵文抄本有散文体和诗体两种。这两种版本都将观世音菩萨描绘成大慈大悲、救苦救难的救世主，以普渡众生为至高目标。他下地狱拯救受苦的人们，入鬼域解除饿鬼的饥渴，在摩揭陀消除可怕的饥荒，在海岛救护遇难的商人。在诗体版本中，观世音菩萨不仅是救世主，还是创造主。说是在原初时代，阿提佛陀(原始佛陀)通过禅定创造世界。从他的精神中产生观世音，而从观世音的眼中产生日月，眉中产生大自在天，肩中产生梵天，心中产生那罗延，齿中产生语言女神，口中产生风，足中产生地，胃中产生伐楼那。这完全成了婆罗门教往世书神话的佛教翻版。

《方广净土经》(Sukhāvatīvyūha)的梵文抄本有长短两种，内容互有差异。但主题都是颂扬阿弥陀佛(又名无量寿佛)的“净土”(即西方极乐世界)。在这个“净土”中，没有地狱、畜生、饿鬼和阿修罗；芳香弥漫，宝树艳丽；大地平坦，河水甜美；没有白天黑夜的区别，也没有神人的区别；众生具有美貌和智慧，享受一切快乐和幸福。而在世之人，只要一心崇拜阿弥陀佛，注意积累功德，祈求往生净土，那么他临终时，阿弥陀佛就会显身，接引他进入净土。在汉译佛经中，有许多赞颂阿弥陀佛的经文，其中作为中国“净土宗”主要

依据的"三经一论"是:《无量寿经》(三国魏康僧铠译)、《阿弥陀经》(后秦鸠摩罗什译)、《观无量寿经》(刘宋僵良耶舍译)和《无量寿经论》(北魏菩提留支译)。

第二节 马鸣的诗歌和戏剧

马鸣是杰出的佛教诗人和戏剧家。他的主要作品是两部叙事诗《佛所行赞》和《美难陀传》以及三部戏剧残卷。《佛所行赞》有北凉昙无谶的汉译本。在汉译佛经中,归在马鸣名下的经籍还有:《大庄严经论》、《大宗地玄文本论》、《大乘起信论》、《事师法五十颂》、《十不善业道经》、《尼乾子问无我义经》和《六趣轮回经》。另有一部汉译佛经《犍椎梵经》,在藏译佛经中也归在马鸣名下。在藏译佛经中,包括《佛所行赞》和《犍椎梵经》在内,归在马鸣名下的经籍有十一部之多。但通过对这些经文的分析,一般认为它们并不是同一马鸣的著作。而且,关于马鸣的生平传说,佛经提供的材料也说法不一。这些问题有待深入研究,这里只能谈论作为佛教诗人和戏剧家的马鸣。

作为佛教诗人和戏剧家的马鸣大约是一、二世纪人,出生在阿逾陀城的一个婆罗门家庭,信奉婆罗门教,学问渊博。从他的作品可以看出,他熟谙传统的梵语修辞学、韵律学、戏剧学、情爱学、政治学、数论瑜伽、史诗和奥义书。后来,他皈依佛教,成为一位虔诚的佛教徒。他属于以取得阿罗汉果位为理想的小乘教派。

马鸣的叙事诗标志印度古代叙事文学从史诗阶段进入古典梵语叙事诗阶段。同样,马鸣的戏剧表明印度古典梵语戏剧达到成熟阶段。马鸣上承史诗,下启迦梨陀娑,是古典梵语文学的先驱者。而且,由于在马鸣和迦梨陀娑之间三百余年中产生的古典梵语叙事诗以及与马鸣同时期产生的古典梵语戏剧均已失佚,他在古典梵语文学史上的地位就显得更加突出和重要。

《佛所行赞》(Buddhacarita)[1]　梵文原本残存前十四品(其中第一品开头和中间部分缺若干颂,第十四品缺后半部分)。汉译本和藏译本是全本,共分二十八品,描写佛陀释迦牟尼从诞生直至涅槃的生平传说。

梵文原本前十四品的主要内容是:释迦牟尼诞生在迦毗罗卫,父亲是净饭王,母亲是摩耶夫人。释迦牟尼幼年在宫中过着养尊处优的舒适生活。他天资聪颖,很快就掌握了各门学问。后来,与邻国公主耶输陀罗结婚,生子罗睺罗。释迦牟尼三次出宫游览,分别于途中遇见老者、病者和死者,引起他内心极大的震动和烦恼,决心出家寻求解脱之道。净饭王竭力提供种种感官享乐,企图羁留儿子。但释迦牟尼毫不为之动心,于一日深夜离宫,进入森林,访师求道。他从大师那里并未求得解脱之道,转而在尼连禅河畔修炼严酷的苦行,历时六年,以至皮包骨头,仍未求得解脱之道。于是,他放弃徒劳无益的苦行,走到一棵菩提树下,盘腿而坐,发誓若不得道,决不起身。在菩提树下,他战胜魔军的骚扰和魔女的诱惑,专心致志,禅思不已,终于大彻大悟,获得解脱之道,成为佛陀。

据昙无谶的汉译本,后十四品主要内容是:释迦牟尼成佛后,在波罗奈"初转法轮"(即首次宣讲佛法),度化弟子。接着,佛陀在各地宣教,度化了迦叶三兄弟、舍利弗、目犍连、迦叶和给孤独长者等。摩揭陀国瓶沙王和桀萨罗国波斯匿王也成了护法的佛教徒。佛陀也回到迦毗罗卫国,度化自己的亲属。以后,他继续在各地弘扬佛法,直至逝世进入涅槃。他的遗体火化后,舍利(即遗骨)分送各地,建塔供奉。

《佛所行赞》是佛陀传记文学类中结构最严谨、内容最连贯的一部。而且,它也符合古典梵语叙事诗的艺术规范。古典梵语叙事通常含有关于爱情、政治和战斗的描写,《佛所行赞》做到了这些。

---

① 本文依据的《佛所行赞》是 E. H. Johnston 的校刊本(1936)。

例如，第三品中描写城里妇女竞相观赏首次出游的释迦牟尼，第四品中描写后宫妇女竭力引诱释迦牟尼沉缅情爱欢乐，第九和第十品中分别描写净饭王的大臣和瓶沙王劝说释迦牟尼履行治国的职责，第十三品中描写释迦牟尼降魔之战。尤其可贵的是，《佛所行赞》中的这些描写与全诗的主题和情节结合紧密，不象后来的有些古典梵语叙事诗那样为描写而描写。同时，古典梵语叙事诗注重藻饰，讲究韵律和修辞，《佛所行赞》也做到了这些。它的语言纯朴优美，韵律多变，比喻和典故丰富。为了颂扬佛陀，自然也运用夸张手法和沿用某些带有神话色彩的佛陀传说。但与《大事》和《神通游戏》相比，《佛所行赞》在这方面显得十分有节制。在马鸣的时代，佛陀正在由人转化为神。而马鸣对佛陀生平传说所作的艺术开掘侧重在作为人的佛陀，而不是作为神的佛陀。

作为古典梵语叙事诗，《佛所行赞》的主要缺点是抽象的说教内容（尤其在后半部分）多了些。但这与马鸣的创作指导思想有关。在《美难陀传》的结尾，马鸣指出他的写作目的主要不是为读者提供娱乐，而是引导读者达到心灵的平静；他之所以采用"大诗"体，是为了打动人心，好比苦涩的药水拌上糖，便于喝下。唐义净在《南海寄归内法传》中称赞《佛所行赞》"意明字少而摄义能多，复令读者心悦忘倦，又复纂持圣教能生福利"，堪称马鸣的知音。

《美难陀传》(Saundarananda)[①] 全诗共分十八品，讲述佛陀度化异母兄弟难陀的故事。梵文原本卷末写明作者是"萨盖多(即阿逾陀)金眼之子马鸣"。这部叙事诗未曾译为汉文，但故事也见于汉译佛经，如《杂宝藏经》(元魏吉迦夜共昙曜译)中第 96 则《佛弟难陀为佛所逼出家得道缘》。

《美难陀传》前三品讲述关于迦毗罗卫城的神话传说，净饭王的贤明统治，佛陀的诞生、出家、成道和返回迦毗罗卫城宣道。从第

---

① 本文依据的《美难陀传》是 E. H. Johnston 的校刊本(1928)。

四品开始正式讲述佛陀度化难陀的故事。当时，迦毗罗卫城处在皈依佛教的热潮中，而难陀和他的美丽妻子孙陀利依旧耽于欢爱。后来，在佛陀的再三劝戒下，难陀勉强接受剃度。孙陀利闻听此讯，哀伤不已。而难陀也不安心出家生活，怀恋妻子，忧愁烦恼。他回想起古代许多圣人和君王都不能摆脱情爱，于是决定趁佛陀外出行乞时，脱去袈裟，返俗回家。一位沙门竭力劝阻他，向他阐述妇女不洁和人生无常。但难陀执迷不悟。佛陀得知这个情况后，召见难陀。他带领难陀前往天国游览。途经喜马拉雅山，佛陀指着一只独眼雌猴，问难陀：孙陀利是否比这只雌猴美丽？难陀当然作出肯定的答复。然后，他们到达天国乐园，见到众天女。难陀觉得这些天女的美貌与孙陀利相比，就象孙陀利与那只独眼雌猴相比。他迷上这些天女，渴望再生天国，获得他们。佛陀告诉他：只有通过修炼苦行，才能达到这个目的。随即，佛陀带领难陀返回大地。难陀开始修炼苦行。他完全消除了对孙陀利的爱恋，只是一心想再生天国，获得天女。于是，佛陀的弟子阿难前来开导他，向他阐明真正的幸福不在情爱，甚至天国的欢乐也不是永久的。难陀听后，满怀羞愧，前往佛陀那里，表示不再渴望获得天女。佛陀赞赏难陀的决定，为他宣讲佛法（第十二品后半至第十六品）。然后难陀隐居森林，实践四禅定，最后成为阿罗汉。他拜访佛陀，向佛陀表示深深的谢意。佛陀勉励难陀帮助他人获得解脱。

关于难陀的传说早已见于巴利文经典，如《法句经义释》(Dhammapadatthakatha)、《真谛灯》(Paramatthadīpini)和《佛本生故事》第182则等。基本故事与《美难陀传》一致，只是在细节上互有差异。这说明马鸣是利用现成的难陀传说进行提炼、加工和诗化，写成这部《美难陀传》的。

《美难陀传》虽然具有浓郁的宗教气息，并且直接包含许多抽象的说教内容，但它依然显示出马鸣的高超诗艺。流畅的语言、优美的比喻和生动的描写是它的主要优点。即使是纯粹的说教，也表

达得清晰简朴，并不晦涩难解。

马鸣的三部戏剧残卷是1910年在我国新疆吐鲁番发现的，1911年在德国刊行。其中一部的剧名是《舍利弗传》(Śāriputraprakaraṇa)，卷末标明作者是"金眼之子马鸣"。另外两部残卷缺剧名和作者名，但一般认为也是马鸣的作品。七世纪的佛教哲学家法称还提到马鸣著有一部名叫《国护》(Rāṣṭrapāla)的剧本，但是已经失传。

《舍利弗传》是九幕剧，描写婆罗门青年舍利弗和目犍连皈依佛陀的故事。现存残卷表现的内容是：舍利弗会见马胜(佛陀的弟子)，然后与自己的门客(丑角)交谈。门客认为婆罗门不应该接受刹帝利(指佛陀)的教诲。舍利弗批驳门客的观点，说即使是低级种姓提供的药，照样能治病。目犍连看见舍利弗喜气洋洋，问明原因后，与舍利弗同去皈依佛陀。佛陀预言他俩将成为自己最有学问和法力的弟子。佛陀还和舍利弗进行了哲学对话。全剧以佛陀对这两位弟子的赞美和终场祝福诗收尾。

其他两部戏剧残缺过甚，剧情难以判断。其中一部的剧中人物是抽象概念："菩提"(智慧)、"称"(名誉)和"持"(坚定)等。这种以抽象概念作为剧中人物的宗教寓意剧是古典梵语戏剧中的一种戏剧类型。但现存的这类戏剧均是十一世纪以后的作品。这部戏剧残卷的发现，证明这种戏剧类型源远流长，而马鸣如果不是它的开创者，也无疑是它的先驱者。

另一部残卷的剧中人物有主角、妓女(主角的情人，名叫摩揭陀婆提)、丑角(名叫莲香)、王子、女仆、邪命外道和无赖等。场景有妓女家、旧花园和山顶集会。就这部残卷的剧中人物和场景而言，与古典梵语戏剧中跋娑的《善施传》和首陀罗迦的《小泥车》略微相似。

马鸣的这三部戏剧残卷已经具有古典梵语戏剧的大部分艺术特征。戏文采用韵散杂糅的形式。剧中有喜剧性丑角，有人物"上

场”、“退场”等舞台指示。剧中地位高的人物说梵语，而妇女、丑角和其他普通人物说俗语（马鸣使用的俗语是古老的摩揭陀语、半摩揭陀语和修罗塞纳语）。剧终有祝福诗。这些表明印度古典梵语戏剧早在一、二世纪就已达到成熟阶段，而以马鸣为代表的佛教戏剧也是其中的重要组成部分。

第四章　耆那教文学

耆那教文献可以分成经典和非经典两大部分。

耆那教经典文献统称为“阿笈摩”(Āgama，又译“阿含”)或“悉檀多”(Siddhanta)。现存经典是在大雄死后一千年即五、六世纪编定的，分成六类。

第一类是十二“支”(Aṅga)：一、《所行支》(Āyāraṅgasutta)，讲述僧侣的生活方式，强调不杀生和苦行。二、《分辨支》(Sūyagaḍaṅga)，讲述僧侣的戒规，批驳异教学说。三、《增一支》(Thāṇaṅga)，象佛教《增一尼迦耶》那样，按照数目一至十的次序，论述各种宗教问题。四、《数目支》(Samavāyaṅga)，继续上一支的内容，但数目远远超出十的数目。五、《圣训支》(Bhagavatīviyāhapannatti)，采用问答和对话的方式，详细阐述耆那教教义。六、《法记支》(Nāyādhammakahāo)，讲述耆那教传说和故事。七、《十居士支》(Uvāsagadasāo)，讲述在家信徒的戒规。八、《十终极支》(Antagaḍadasāo)和九、《十升天支》(Anuttarovavāiyadasāo)，论述虔诚的苦行僧。十、《释问支》(Paṇhāvāgaraṇāim)，论述五戒和相应的五德。十一、《果报支》《Vivāgasuyam》，讲述善恶报应的传说。十二、《杂说支》(Diṭṭhivāya)，论述各种耆那教教义。

第二类是十二“次支”(Uvaṅga)：一、《所至》(Uravāiya)，讲述善恶报应以及僧侣和在家信徒的职责。二、《波斯匿王》(Rāyapaseṇaijja)，讲述国王巴亚希和僧侣盖希讨论灵魂问题，最后巴亚希皈依耆那教。三、《命非命说》(Jivājivābhigama)和四、《陈述》(Pannavaṇā)，讲述生物的分类。五、《太阳》(Sūrapaññati)，六、《赡部洲》(Jambuddīvapaññati)和七、《月亮》(Candrapaññati)，讲述天文地理。八、《地狱》(Nirayāvaliyāo)，讲述十兄弟反对祖父，堕入各种地狱。

九、《天堂》(Kappāvaḍaṃsiāo)，讲述上述十兄弟的十个儿子出家当苦行僧，升入各种天堂。十、《飞车》(Pupphiāo)和十一、《飞车续》(Pupphacūliāo)，讲述天神乘飞车来到人间，向大雄致敬。十二、《十婆利湿尼》(Vaṇhidasāo)，讲述耆那教第二十二位祖师阿利特奈密度化婆利湿尼王朝的十二位王子。

第三类是十"杂"(Paiṇṇa)：一、《四庇护》(Causaraṇa)，讲述可以获得四种庇护的祷词。二、《病弃生》(Āurapaccakkhāṇa)，三、《绝食》(Bhattaparinnā)，四、《草席》(Saṃthāra)和九、《大弃生》(Mahāpaccakkhāṇa)，都是宣传圣人的自愿弃生。五、《谷粒》(Taṃdulaveyāliya)，是大雄和弟子乔耶摩关于生理和解剖的对话。六、《穿瞳》(Caṃdāvijjhaya)，讲述师徒关系及一般戒律。七、《天王赞》(Devindatthaa)，讲述天神分类。八、《占星学》(Gaṇivijja)，讲述占星术。十、《大雄赞》(Vīratthaa)，罗列大雄的名号。

第四类是六"惩戒经"(Cheyasutta)：一、《禁忌经》(Nisīha)，是关于违反日常生活戒律的惩罚条例。二、《大禁忌经》(Mahānisīha)，是关于忏悔和赎罪的条例。三、《量刑经》(Vavahāra)，是关于犯戒的量刑方法。四、《十所行经》(Āyāradasāo)，其中第八部分称作《劫波经》，含有大雄传记、教派名单和僧侣在雨季的戒律。五、《劫波经》(Kappa，或称《大劫波经》)，是关于男女僧侣的戒律。六、《胜劫波经》(Jīyakappa)，是关于僧侣犯戒的案例。

第五类是四"根本经"(Mūlasutta)：一、《后学经》(Uttarajjhayaṇa)，包含不同时期的各种经文，其中最古老的核心部分是箴言诗、寓言诗和对话诗。二、《常规经》(Āvassaya)，讲述僧侣的六种日常职责。三、《十晚经》(Dasaveyāliya)和四、《饭释经》(Piṇḍanijjutti)，讲述僧侣的生活和戒规。

第六类是两部百科全书式的著作《吉祥经》(Nandīsutta)和《问答经》(Anuyogadāra)，涉及耆那教徒须知的一切知识。

以上耆那教经典文献使用的语言是半摩揭陀语，文体有诗歌、

散文或诗文并用。虽然这些经典主要是阐述教义和戒律，但与佛教一样，大雄及其弟子在说教时，喜欢引用传说和故事。例如，《法记支》第七章中有个故事，用四个妇女怎样保管五颗稻种比喻僧侣对待“五戒”的态度：有个商人为了考验他的四个儿媳，让她们每人保存五颗稻种。结果，大儿媳把稻种扔了。二儿媳把稻种吃了。三儿媳把稻种藏在首饰盒里。四儿媳反复播种收获，五年后，五颗稻种变成大堆稻谷。最后，这个商人惩罚前两个儿媳，而委托三儿媳保管财产，四儿媳主持家业。不过，这类故事更多地出现在经典注疏作品中。

耆那教非经典文献种类极多，几乎涉及印度古代文学和学术的所有领域。这些非经典文献（包括经典注疏作品）主要使用耆那摩诃剌陀语、阿波布朗舍语和梵语。

耆那教在文学领域里的贡献，首推叙事文学。大量的故事和传说不仅散见于经典注疏作品，也独立成书。而且，有的故事已经发展成长篇传奇。最早的一部长篇传奇是波陀利多(Pādalipta)的《多浪迦维》(俗语，Taraṅgavai，约五世纪前)，但原著已佚，仅存缩写本。主人公是一位相貌出众的女尼。她讲述自己前生今世的爱情故事。她原本是一个富商的女儿。一天，她在莲花池里看见一对鸭子，记起自己前生是一只鸭子，因配偶被猎人杀死而殉情自焚。她渴望与前生的丈夫团圆，最终凭她画的一幅双鸭图，找到了他。他俩在私奔途中，被强盗截获，差点丧命。死里逃生后，获得父母同意而结婚。婚后不久，他俩遇见一位耆那教徒。这位耆那教徒的前身就是那个猎人。在这位耆那教徒的影响下，他俩抛弃世俗生活，皈依了耆那教。

僧伽陀娑(Saṅghadāsa)的《婆苏提婆游记》(俗语，Vasudevahiṇḍi，约五世纪)以黑天的父亲婆苏提婆游历各地为线索，大量采用德富《伟大的故事》中的故事。这部作品本身并无多少创造性，但对于探索现已失传的《伟大的故事》的原貌有参考价值。

师子贤(Haribhadra)的《娑摩奈奢》(俗语,Samaraiccakahā,八世纪)和悉达希(Siddharṣi)的《人生寓言》(Upamitibhavaprapañca,九世纪)都是采用框架式叙事结构,以主人公轮回转生、善恶报应的故事为中心,插入各种故事和传说。

师子贤的另一部故事作品《骗子传》(俗语,Dhūrtākhyāna,八世纪)描写五个骗子轮流编造见闻。他们事先约定:一个人讲完见闻,其他人要举出婆罗门教史诗和往世书中的类似故事加以附会,如果谁听完之后表示不信,说"这是胡编的",那就受罚。结果,其中的那个女骗子高出一筹,在她编造的见闻中,将其他四个男骗子说成是她的奴仆,致使他们处境尴尬,既不能表示相信,又不能表示不信。最后,他们甘拜下风,尊她为他们的首领。而这部作品的实际用意是揭露婆罗门教史诗和往世书中的故事和传说的荒谬性。

阿密多揭提(Amitagati)的《法鉴》(Dharmaparīkṣa,十一世纪初)的立意与《骗子传》相似,描写一个耆那教徒通过做各种蠢事和讲各种荒诞故事,让他的一个婆罗门朋友认识到婆罗门教的故事和传说比他所说所做的更荒谬,从而皈依耆那教。在这部作品汇集的大量奇闻轶事中,最有趣的是傻子故事和奇迹故事。

佚名作者的《迦罗迦传》(俗语,Kālakācāryakathānaka,十世纪)描写迦罗迦王子皈依耆那教,在僧团里取得很高地位。优禅尼王拐走他的尼姑妹妹,纳入后宫。迦罗迦伪装疯子,煽动百姓反叛优禅尼王。最后,他促成塞种人攻克优禅尼。

耆那教比佛教更热衷于利用或改造婆罗门教的史诗、传说和故事。维摩勒·苏利(Vimala Sūri)的《波摩传》(俗语,Paumacariya,约四世纪)是耆那教的一部早期俗语叙事诗,共有一百十八章。这部叙事诗的主要情节取自《罗摩衍那》,诗中的波摩就是罗摩。但维摩勒以耆那教的观点改造《罗摩衍那》,几乎达到反《罗摩衍那》的地步。他把《罗摩衍那》中的婆罗门教背景完全改换成耆那教背景。他在诗歌的开头部分,称蚁垤是"撒谎者"。在维摩勒的笔下,罗波

那不是长有十个脑袋的妖魔。罗波那之所以被称作"十首王"，是因为他脖子上的珍珠项链呈现有他面孔的九个映象。猴族也不是真的猴子，而是以猴子为图腾标志的氏族。波摩最后皈依耆那教。以《波摩传》为模式，此后还出现了一些类似的《罗摩衍那》改写本，如罗维塞纳(Ravișeṇa)的《波摩往世书》(Padmapurāṇa，七世纪)和雪月(Hemacandra)的《六十三伟人传》第七章的《耆那罗摩衍那》(Jainarāmāyaṇa，十二世纪)等。

耆那教也改写《摩诃婆罗多》。其中最早的是耆那塞纳(Jinasena)的《诃利世系往世书》(Harivaṃṣapurāṇa，八世纪)。史诗的背景改换成耆那教背景，讲述者改换成大雄的弟子乔答摩，并插入许多耆那教的说教内容。俱卢族和黑天都皈依耆那教。最后，般度族也变成苦行者，获得涅槃。另一部重要的改写本是提婆钵罗薄·苏利(Devaprabha Sūri)的《般度族传》(Pāṇḍavacarita，十三世纪初)。

关于六十三位伟人(即二十四位耆那教祖师、十二位转轮王和二十七位古代英雄)的传说作品在耆那教徒中颇为流行。这类作品，天衣派称之为"往世书"，白衣派称之为"传"。天衣派的代表作是耆那塞纳(Jinasena，与《诃利世系往世书》的作者同名)和古纳薄德罗(Guṇabhadra)的《六十三伟人大往世书》(Triṣaṣṭilakṣṇamahāpuraṇa，简称《大往世书》，九世纪)。这部《大往世书》以六十三位伟人的生平传说为主，穿插进其他各种传说，并且同婆罗门教往世书一样，也具有百科全书的性质。白衣派的代表作是雪月的《六十三伟人传》(Triṣaṣṭiśalākāpuruṣacarita，十二世纪)。在这部作品中，所有伟人的生平传说都被用来说明因果报应。以上两种属于综合性传记作品，另有许多以其中个别人物为传主的传记作品。

耆那教丰富的叙事文学不仅具有文学意义，而且具有史料价值。它们提供了古代印度社会生活的生动画面。现代学者一向注意研究和利用佛教文献中的史料，而对耆那教文献重视不够。

耆那教诗歌可以分成赞颂诗和教诲诗两大类。摩纳登迦

(Mānatuṅga)的《虔信甘露颂》(Bhaktāmarastotra,成书年代说法不一,早至三世纪,晚至九世纪)是一部具有咒语性质的颂诗集,在天衣派和白衣派两派教徒中广为流行。内容是赞颂耆那教第一位祖师利舍薄,将他置于最高神灵的地位。按照耆那教传说,摩由罗创作《太阳神百咏》,治愈了自己的麻风病;波那剁去自己的四肢,创作《尊提百咏》,使四肢重新复原。这样,摩那登迦为了证明耆那教也能创造奇迹,将自己捆上铁链,锁在屋中,创作了这部《虔信甘露颂》,结果自动摆脱锁链,获得自由。这一传说的出处即是《虔信甘露颂》中的第四十二首:

千条铁链锁双腿,
从头到脚受桎梏,
只要呼唤你名字,
顷刻摆脱囹圄苦。

其他许多颂诗集也大都是颂扬耆那教祖师的。例如,悉达塞纳·提伐迦罗(Siddhasena Divākara)的《福寺颂》(Kalyāṇamandirastotra,五、六世纪)、南迪塞纳(Nandiṣeṇa)的《阿耆多香提颂》(俗语,Ajiyasantithaya,约八世纪)、伯波跋底(Bappabhaṭṭi)的《二十四耆那颂》(Caturviṃśatijinastuti,八、九世纪)和索薄纳(Śobhana)的《索薄纳颂》(Śobhanastuti,十世纪)等。

教诲诗经常与故事相配合,出现在耆那教经典、经典注疏和各种叙事文学中。但也有许多独立成书。佚名作者 的《问答宝蔓》(Praśnottararatnamālā,年代不详)以问答方式宣传一般的伦理道德。例如:

何谓地狱? 依赖他人。
何谓幸运? 弃绝欲望。
何谓真理? 众生幸福。
众生酷爱什么? 生命。

佛教和婆罗门教也声称这部教诲诗集是他们的作品。这部作品有藏译本,收入《丹珠》中。达磨陀娑(Dharmadāsa)的《嘉言宝鬘》(俗

语，Uvaesamālā，年代不详）是一部教海僧侣和居士的诗集。阿密多揭提的《妙语宝集》（Subhāṣitaratnasandoha，十世纪末）分32章，每章一个论题，宣传天衣派耆那教的伦理道德。例如，第四章以贪婪为论题，其中第一首描写贪婪的劣根性：

太阳变冷，月亮变热，云彩变硬，
大海仅仅满足于小溪流水，
狂风静止不动，烈焰黯然失色，
贪婪之火也决不会减却光辉。

此外，雪月的《瑜伽论》（Yogaśāstra，十二世纪）也是一部重要的教海诗集。

耆那教也创作戏剧作品，其中比较著名的有：名月（yaśascandra）的五幕剧《哑口无言》（Mudritakumudacandraprakaraṇa，十二世纪），描写天衣派大师古摩德旃陀罗在论戏中败于白衣派大师提婆苏利。罗摩薄德罗（Rāmabhadra）的六幕剧《大盗悔悟记》（Prabuddharauhiṇeya，十二世纪），描写著名的大盗劳希奈耶皈依耆那教的故事。名护（yaśaḥpāla）的五幕剧《征服痴迷记》（Mohaparājaya，十三世纪），描写痴迷王入侵人心城，辨月王携带妻女出逃，投奔童护王。童护王爱上辨月王的女儿慈美，帮助辨月王打败痴迷王。这是一部讽喻剧，剧中人物的名字大都具有象征意义。

耆那教对印度古典文艺理论也作出了一定贡献。早在耆那教经典《问答经》中已经出现对诗歌九种“味”的阐释。耆那教徒撰写的诗学著作有：伐格薄吒（Vāgbhaṭa）的《伐格薄吒庄严论》（Vāgbhaṭālaṅkāra，十二世纪）、雪月的《诗教》（Kāvyānuśāsana，十二世纪）、罗摩月（Rāmacandra）和德月（Guṇacandra）的《舞镜》（Nāṭyadarpaṇa，十二世纪）、那伦德罗钵罗薄（Narendraprabha）的《庄严海》（Alaṅkāramahodadhi，十三世纪）、维阇耶婆尔尼（Vijayavarṇī）的《艳情波浪疏（Sṛṅgārṇavacandrikā，十三世纪）和另一位伐格薄吒（Vāgbhaṭa）的《诗教》（Kāvyānuśāsana，十四世纪）。

第五章 俗语文学

俗语(Prākṛta)是相对梵语而言的中古印度雅利安语群。俗语一词本义“自然”,指的是在民间自然产生的方言。梵语(Saṃskṛta)一词本义“修饰”,指的是上层社会和文学作品中使用的雅语。俗语在上古时代就已存在。佛陀和大雄用以宣教的半摩揭陀语,小乘佛教经典使用的巴利语,都是俗语。随着佛教和耆那教广为流传,俗语逐渐发展成为文学语言,产生各种宗教的和世俗的俗语文学作品。同时,在梵语戏剧中,妇女以及出身和地位低微的人物通常都使用俗语。中古文学俗语主要有以下几种:

一、摩诃剌陀语(Māhārāṣṭrī),即起源于摩诃剌陀国(今德干高原西北地区)的俗语。一般认为这是最优秀的文学俗语,因而称之为“标准俗语”。通常用来写作诗歌,尤其是抒情诗。

二、耆那摩诃剌陀语(Jinamāhārāṣṭrī)。这是耆那教经典注疏作品和非经典诗歌作品中大量使用的俗语。

三、修罗塞纳语(Śaurasenī),即起源于修罗塞纳国(今北方邦摩度罗周围地区)的俗语。在梵语戏剧对白部分,妇女和丑角说这种俗语。

四、摩揭陀语(Māgadhī),即起源于摩揭陀国(今比哈尔地区)的俗语。在梵语戏剧中,出身和地位低微的人说这种俗语。

五、毗舍遮语(Paiśācī),也称“鬼语”,可能是流行于文底耶山脉的俗语。

六、阿波布朗舍语(Apabhraṃśa),属于晚期俗语,在六世纪以后的世俗诗歌和耆那教故事中大量使用。以它为基础,中古印度雅利安语过渡到近代印度雅利安语——印地语、古吉拉特语、马拉提语和孟加拉语等。

俗语文学作品大致可以分成四类：抒情诗、叙事诗、故事和戏剧。

俗语抒情诗的出现早于梵语抒情诗。最早的一部摩诃剌陀语抒情诗集是哈拉(Hāla)的《七百咏》(Gāhāsattasaī)。哈拉是二世纪(也有论者推前至一世纪或推迟至三世纪以后)德干地区的一位国王，又名娑多婆诃那(Sātavāhana)。这部抒情诗集并非由他创作，而是由他(或以他的名义)编选的。现存多种传本，内容互有歧异。综合各种传本，诗歌总数约有一千首，而互相共同的只有四百多首。

《七百咏》反映摩诃剌陀地区的乡村生活，其中以爱情诗居多。例如，描写情窦初开的少女：

倘若不是你情人，
为何一提他名字，
犹如太阳照莲花，
你的脸儿泛红晕？

描写初次出去幽会的少女：

"他来之后，我做什么？
说什么？结果会如何？"
这位行动大胆的少女，
初次赴约，心儿颤抖。

描写思念情人的女子：

纵然人不在身边，
昔日欢情铭心间，
闻听新云隆隆响，
犹如鼓声频召唤。

《七百咏》中描写乡村日常生活和自然风光的诗歌，也被某些传统注家一律解作爱情诗或与爱情有关。例如，这首诗描写贫苦农民的冬季生活：

牛粪火散发甜味，
黑烟雾熏黄皮肤，

旧衣衫线脚脱落，

他冬天处境困苦。

照注家的解释，是一位妇女劝告一位少女不要与这个穷汉相爱。

《七百咏》中也有一些总结人生经验的格言诗。例如：

活在这个人世间，

耳聋眼瞎有福气：

听不见恶言恶语，

看不见小人得势。

《七百咏》采用接近民间曲调的阿利耶韵律，语言生动，感情真挚，富有乡土气息。显然，这些抒情诗受到乡村民歌的强烈影响，其中有些可能直接采自民歌，或脱胎于民歌。《七百咏》不仅确立了摩诃剌陀语作为最优秀俗语的地位，同时也对梵语抒情诗产生深刻影响。许多梵语诗学著作也从《七百咏》中撷取范例。

耆那教徒雪月（Hemacandra，十二世纪）的语法著作《声教》（Śabdānuśāsana）前七章谈论梵语语法，第八章谈论俗语语法。其中引用了一些阿波布朗舍语抒情短诗，风格也类似《七百咏》。例如：

少女啊，我已说过，

不要向我送秋波，

你的秋波刺人心，

犹如锐利的长矛。

又如：

朋友啊，带回我情人，

尽管他已经得罪我，

正如人们需要火，

尽管它曾烧毁房屋。

阿卜杜尔·拉赫曼（Ābdur Rehmān，十二世纪）的《传信记》（Saṃneharāsaka）是一部阿波布朗舍语抒情诗。全诗共分三部分。第一部分记述作者生平。第二部分描写一位妇女凄楚哀婉，委托一个旅行者向出外谋生多年未归的丈夫传信。第三部分描写一年六季和

妇女的离愁。这部抒情诗使用的阿波布朗舍语中已经混有新兴的孟加拉语。

最著名的摩诃剌陀语叙事诗是钵罗婆罗犀那(Pravarasena，约五世纪)的《架桥记》(Setubandha)，又名《十首王伏诛记》(Dahamuhavaha)或《罗波那伏诛记》(Rāvaṇavaha)。全诗共分十五章，内容相当于《罗摩衍那》的第四、五、六篇，描写罗摩和猴王须羯哩婆结盟，架桥渡海，杀死罗波那，夺回悉多。耆那教徒用耆那摩诃剌陀语写作的《波摩传》任意篡改《罗摩衍那》原著。钵罗婆罗犀那则不同，他的《架桥记》在故事内容上严格依据《罗摩衍那》原著，只是在主题思想上突出宣扬忠诚——忠于爱情和忠于友谊。《架桥记》虽然是俗语叙事诗，但注意艺术技巧，具有古典梵语叙事诗的风格。据此，也有人将《架桥记》归在迦梨陀娑的名下。但这种说法是晚至十六世纪才出现的，不足凭信。

另一部重要的摩诃剌陀语叙事诗是伐格波提罗阇(Vākpatirāja)的《高达伏诛记》(Gauḍavaha)。伐格波提罗阇是曲女城国王耶索沃尔曼的宫廷诗人，自称是薄婆菩提的学生。《高达伏诛记》写于八世纪上半叶，全诗颂扬耶索沃尔曼的征战业绩。奇怪的是，这部叙事诗具体描写了耶索沃尔曼的多次征战，而对标题点明的那场杀死高达王的战斗只在全诗末尾提了一笔。因而，它可能是一部未完稿。与《架桥记》一样，这部俗语叙事诗也具有古典梵语叙事诗风格。诗中穿插有许多神话传说和自然风景描写，其中有关乡村生活风光的描写在早期叙事诗中是不可多得的。

俗语故事文学中，最重要的作品是德富(Guṇāḍhya)的《伟大的故事》(Bṛhatkathā)。这是一部用毗舍遮语编写的庞大故事集。成书年代说法不一，早至公元前一、二世纪，晚至四、五世纪。可惜原作已佚，仅存梵语改写本《故事海》、《大故事花簇》和《大故事诗摄》，耆那摩诃剌陀语改写本《婆苏提婆游记》(Vasudevahiṇḍi)，泰米尔语改写本《贝楞伽代》(Peruṅgadai)。

在戏剧领域，俗语一般用作梵语戏剧中妇女和地位低下的角色的语言。完全用俗语创作的剧本不多，流传下来的只有一部《迦布罗曼阇利》(Karpūramañjalī，也可意译为《樟脑球》)。作者王顶(Rājaśekhara)是九、十世纪人。《迦布罗曼阇利》是四幕剧，描写国王爱上王后的表妹迦布罗曼阇利。王后妒忌，将表妹软禁后宫。于是，国王通过地道与迦布罗曼阇利相会。最后，巫师巧施计谋，促成国王和迦布罗曼阇利结婚。剧中散文对白使用修罗塞纳语，诗歌使用摩诃剌陀语。这部戏剧在题材上类似迦梨陀娑的《摩罗维迦和火友王》，并无多少新意。但它充分显示了俗语的艺术表现力。例如，第二幕中描写迦布罗曼阇利荡秋千的诗歌，被认为是巧妙运用韵律的典范。王顶本人主要是梵语戏剧家，著有梵语戏剧《小罗摩衍那》、《小婆罗多》和《雕像》。他在《迦布罗曼阇利》序幕中，借舞台助理之口说明此剧为何完全使用俗语：

梵语诗歌生硬，俗语诗歌柔和，
两者之间差别，犹如男人女人。(Ⅰ,7)
题材不离其宗，词汇大同小异，
无论何种语言，诗歌表现特殊。(Ⅰ,8)

虽然王顶表现出对俗语有所偏爱，但也正确地认识到诗歌的成败不在于使用哪种语言，而在于诗歌本身的表现方式。在王顶所处的时代，梵语戏剧已走向衰落。他试图完全使用俗语创作戏剧，未尝不是一种新的征兆，预言梵语戏剧终将为印度各地新兴的方言戏剧所取代。

第六章　古典梵语诗歌

第一节　迦梨陀娑的诗歌

迦梨陀娑是在印度国内外享有最高声誉的古典梵语诗人和戏剧家。有一首流行的梵语诗歌称颂迦梨陀娑：

自古屈指数诗人，迦梨陀娑属小指，
迄今仍无媲美者，无名指儿名副实。

另一首流行的梵语诗歌称颂迦梨陀娑的名剧《沙恭达罗》：

一切语言艺术中，戏剧最美；
一切戏剧中，《沙恭达罗》最美。

在古代，迦梨陀娑的一些作品就已传入亚洲许多国家。大约在十三世纪，迦梨陀娑的名诗《云使》被译成我国藏文，收在藏文佛典《丹珠》中。在近代，英国梵文学者威廉·琼斯率先于1789年将迦梨陀娑的《沙恭达罗》译成英文出版，并称颂迦梨陀娑为“印度的莎士比亚”，此后，迦梨陀娑的戏剧和诗歌作品相继被译成各种欧洲文字，在欧洲文学界备受推崇。我国自本世纪二十年代以来，也出现过多种根据英译本和法译本转译的《沙恭达罗》汉译本。1956年，世界和平理事会将迦梨陀娑列为该年纪念的世界文化名人之一，我国首次出版依据梵文原著翻译的《沙恭达罗》(季羡林译)和《云使》(金克木译)汉译本，以示纪念。

可是，这样一位蜚声世界文坛的伟大诗人和戏剧家，我们对他的生平事迹几乎一无所知。自十八世纪以来，印度国内外梵文学者对迦梨陀娑的出生年代进行了多方面的探讨，提出了种种推测性的论断。如果将这些纷繁歧异的论断排列一下，那么早到公元前八世纪，晚至公元十二世纪，差距可达两千年。不过，多数学者的论断

集中在两个年代：公元前一世纪和公元四、五世纪。持前一种年代的以印度学者居多，持后一种年代的以西方学者居多。按照印度传统说法，迦梨陀娑是超日王宫廷的“九宝”之一。迦梨陀娑的一部剧本名叫《优哩婆湿》(Vikramorvaśīya)，其中就很可能隐含着超日王(Vikramāditya)的名字。因而，以上两种观点都以超日王的年代作为立论基点。但前一种观点主要运用月天的《故事海》和哈拉的《七百咏》等一些文学作品中出现的超日王来确定年代，缺乏确凿的历史证据。后一种观点认为这位超日王应该是笈多王朝的旃陀罗笈多二世(380—413 年在位)或室建陀笈多(455—467 年在位)，因为他俩的钱币上刻有超日王的徽号。而在持这种观点的学者中，多数倾向于认为迦梨陀娑是旃陀罗笈多二世的宫廷诗人。在曼陀娑尔的太阳神庙中，有一块立于 473 年的纪念碑。碑文作者是一位不知名的诗人婆荼跋底(Vatsabhaṭṭi)。碑文中的某些诗句明显模仿迦梨陀娑的《时令之环》和《云使》中的诗句。因此，我们认为，将迦梨陀娑的生平年代确定为四、五世纪是比较妥当的。从那时起，迦梨陀娑成为古代印度举世公认的大诗人。波那(七世纪上半叶)的《戒日王传》开头部分是一组序诗，其中有一首写道：“迦梨陀娑的美妙言词犹如饱含蜜汁的花簇，谁不喜爱？”在 634 年的一份铭文中，作者日称(Ravikīrti)渴望自己的诗名赛过迦梨陀娑。

关于迦梨陀娑的具体生平事迹，现在只有一些不足凭信的传说和难以定夺的推测。一般认为他出生在优禅尼城，因为他在《云使》中对优禅尼城作了极其生动细致的描绘。在流行的迦梨陀娑传说中，有两个故事比较著名。一个故事说迦梨陀娑原本是个婆罗门孤儿，从小由一位牧人收养而成为青年牧人。当时贝拿勒斯公主是位才女，想找一位比自己更有学问的丈夫。求婚者纷纷前往应试，无一入选。于是，这些落选的求婚者决心报复。他们施展计谋，让这位青年牧人冒充智者，与公主成婚。公主婚后发现真相。但木已成舟，她只得劝这位青年牧人去迦梨女神寺庙祈祷，乞求恩惠。青

年牧人照她的话做了，果然获得迦梨女神恩赐，成了大学者和大诗人。这个故事显然是后人根据迦梨陀娑（意思是“迦梨的奴仆”）这个名字所做的文字游戏。另一个故事说迦梨陀娑晚年访问斯里兰卡，在一个名妓宅第的墙上看见斯里兰卡国王鸠摩罗陀娑题写的半首诗：

只是耳闻而未目睹长在莲花上的莲花，

于是，他信笔续写了下半首：

女郎啊，你的莲花脸上长着一对莲花眼。

由于鸠摩罗陀娑出重金悬赏下半首诗，那位妓女企图冒领赏金，当夜害死了迦梨陀娑。后来，鸠摩罗陀娑查明真相，为迦梨陀娑举行隆重葬礼。当迦梨陀娑的火葬堆熊熊燃烧时，鸠摩罗陀娑也投身火中，自焚而死。

署名迦梨陀娑的作品很多。据有的学者统计，总共有41部。但其中大多是伪托的或同名作者的作品。一般公认的迦梨陀娑作品有以下七部：抒情短诗集《时令之环》，抒情长诗《云使》，叙事诗《鸠摩罗出世》和《罗怙世系》，剧本《摩罗维迦和火友王》、《优哩婆湿》和《沙恭达罗》。

一、《时令之环》

《时令之环》（Ṛtusaṃhāra，又译《六季杂咏》）共分六章，包含六组抒情短诗，分别描绘印度六季（夏季、雨季、秋季、霜季、寒季和春季）的自然景色以及男女欢爱和相思之情。每章诗歌数目不等，少至十六首，多至二十八首，总共一百四十四首（据迦来注本）。

第一章，夏季。诗人描绘夏天的酷热，“大地笼罩在骄阳的曝晒下，灼热的风卷起一圈圈尘土”。人们“情欲减退”，最称人心的是池塘和夜晚。兽类焦渴难忍，以致改变了弱肉强食的本性，相安无事：“蛇躺在孔雀脚下”，“青蛙坐在似伞的蛇冠下”，“狮子不捕杀近在眼边的大象”。森林大火的景象尤其壮观：

大火在木棉树林仿佛愈加炽烈，
在那些树洞里似黄金闪烁光芒，
在枝叶沉甸的高树上升腾跳跃，
风助火势，它在森林各处游荡。

第二章，雨季。诗人描绘乌云、雷鸣、大雨、急流、萌发生机的花草树木和发情的动物。雨季激发恋人的情爱：

乌云密布，响雷不绝，
尽管这夜晚漆黑一团，
多情女子依然去幽会，
阵阵闪电照亮路面。

雨季也激发旅人的愁思：

乌云发出雷鸣似战鼓，
张开神弓，闪电为弦，
降下瓢泼大雨似利箭，
迅猛地扎进旅人心田。

第三章，秋季。诗人将成熟的秋季比作“可爱的新娘”。他描绘缓缓流动的河流、微波荡漾的池塘、沉甸低垂的稻子、清凉的晨风、盛开的花朵、吮蜜的狂蜂以及美丽的秋夜：

秋夜日益增长，似少女日益成熟，
闪闪烁烁的繁星，犹如她的装饰，
破云而出的明月，犹如她的面庞，
轻柔皎洁的月光，犹如她的绸衣。

第四章，霜季。在这个季节，“稻子成熟，莲花凋谢，霜季降临”，妇女们不再佩戴各种装饰品，而醉心于欢爱。诗人着重描绘她们在欢爱后的种种情状。

第五章，寒季。主题和内容与第四章类似，正如结尾的一首诗中所说，寒季里“充满纵情的欢爱，爱神大显身手”。

第六章，春季。诗人描绘缀满红芽的芒果树、盛开红花的无忧树、在微风中摇摆的蔓藤、低声鸣叫的杜鹃、营营嗡嗡的蜜蜂和春

心荡漾的男女。他歌唱道：

树上有鲜花，水面有青莲，
女子有激情，风中有香味，
夜晚多快乐，白昼多可爱，
亲爱的，春天一切更加美！

一般认为，《时令之环》是迦梨陀娑的早期作品。其中一些诗歌表现出诗人对自然景色和情人心理的细致观察，也不乏优美动人的比喻。但与迦梨陀娑的其他诗作相比，就显出它在艺术上还存在稚拙之处。有些风景诗过于客观，缺乏意蕴；有些爱情诗过于浅露，缺乏韵致。有些诗歌敷衍成章，平淡寡味。也有些诗歌互相之间意境雷同，词句重复。

二、《云使》

《云使》(Meghadūta)是一部抒情长诗，共有一百十一节（据印度文学院校刊本）。诗的内容是：有个药叉（印度神话里的一种小神仙，是财神俱毗罗的侍从）玩忽职守，受到俱毗罗诅咒，被贬谪一年。他谪居在南方罗摩山苦行林中，忍受与爱妻分离的痛苦，已有八个月。现在正是雨季来临的六月中，他看到一片由南往北的雨云飘上罗摩山顶，激起了他对爱妻的无限眷恋。于是，他向雨云献礼致意，托它带信："云啊！你是焦灼者的救星，请为我带信，带给我那由俱毗罗发怒而分离的爱人"。[①] 他向雨云指点到达他爱人居住地阿罗迦城的路线：由这里往北，一路上要经过蚁垤峰、玛罗高原、芒果山、毗地沙城、优禅尼城、尼文底耶河、信度河、恒河、玛那莎湖等等许多地方。他对每一处的秀丽景色和旖旎风光，都作了富于感情的生动描绘。最后，便到了阿罗迦城（以上部分，传统注释家一般称作"前云"）。接着，他向雨云描述阿罗迦城里药叉们的欢乐生活，指

① 本节中《云使》引文依据金克木译本。

出他家在阿罗迦城里的方位、标志，他爱妻的容貌；他想象他爱妻满怀离愁的种种情状；他委托雨云向他爱妻倾诉他的炽热相思，并安慰她说不久便可团圆。最后，他向雨云致谢，祝愿雨云和它的闪电夫人永不分离(以上部分，传统注释家一般称作“后云”)。

《云使》是印度文学史上第一部抒情长诗，同时也代表了印度古代抒情诗歌的最高艺术成就。它充分发挥了抒情诗歌的艺术因素：强烈的感情，丰富的想象，优美的语言，和谐的韵律，并具备当时历史条件下的进步思想。

《云使》中的药叉因受贬谪而与妻子分离，所以他的相思之情较之一般出外赴职或经商的旅人更为凄苦炽烈。诗中写道：“他为噩运阻隔在远方，怀着心心相印的愿望”，“清癯消瘦，凄怆悲痛，频频叹息，热泪纵横，焦灼不安”。药叉在委托雨云向爱妻转达的话中，也自我描绘道：

我用红垩在岩石上画出你由爱生嗔，
又想把我自己画在你脚下匍匐求情，
顿时汹涌的泪水模糊了我的眼睛，
在画图中惨忍的命运也不让你我亲近。

我有时向空中伸出两臂去紧紧拥抱，
只为我好不容易在梦中看见了你；
当地的神仙们看到了我这样情形，
也不禁向枝头洒下了珍珠似的泪滴。

正是这种炽热的相思之情，激发了药叉托雨云捎信的奇特想象，“因为苦恋者天然不能分别有生与无生”。他展开想象的翅膀，向雨云描述一路上要经过的山川城池，而每一处的风光都染上了药叉浓郁的感情色彩，有些简直成了他朝思暮想的爱妻的化身，如“尼文底耶河以随波喧闹的一行鸟为腰带，露出了肚脐的旋涡，妖媚地扭扭摆摆”；“信度河缺水瘦成发辫，岸上树木枯叶飘零衬托出她苍白的形影”。可以说，在《云使》中，印度的许多自然景色被迦梨陀娑

女性化了。在迦梨陀娑笔下，药叉的想象不仅高远，而且细微。药叉向雨云诉说自己想象中的爱妻的相思病态，说得维妙维肖，哀婉动人。例如：

想那可爱的人一定由悲泣而肿了双眼，
嘴唇为叹息的热气所熏而颜色改变。

她也许正用门口地上放着的花朵数目，
计算着还有几个月别离的期限才满。

她由忧思而消瘦，侧身躺在独宿的床上，
像东方天际的只剩下一弯的纤纤月亮。

想只有在梦中才能与我相会，便渴望睡眠，
可是泪水的滔滔流泻又使她不能如愿。

《云使》的语言凝炼优美，精妙的比喻触目皆是。属于明喻的，如："我想那少女在这些沉重的日子里，满心焦急，已如霜打的荷花姿色大非昔比。"这里，药叉的妻子被比作霜打的荷花。属于隐喻的，如："但愿你能努力加快步伐，如果见到有孔雀向你以声声鸣叫表示欢迎而珠泪盈眸"。这里，药叉的妻子被比作欢迎交配期来临的孔雀。还有博喻，如药叉用一连五个比喻形容妻子的美貌：

我在藤蔓中看出你的腰身，在惊鹿的眼中
看出你的秋波，在明月中我见到你的面容，
孔雀翎中见你头发，河水涟漪中你秀眉挑动，
唉，好娇嗔的人啊！还是找不出一处和你相同。

《云使》的韵律也别具一格。它通篇采用一种叫做"缓进"的韵律，完全适合表达药叉的离愁。每节诗由四行(即两联)组成，每行十七个音节。前四个是长音节，表示思念；接着五个是短音节，表示焦急；最后是三组切分音节(一短二长)，表示既思念又焦急，前途未卜，忧心忡忡。

综观《云使》全诗，可以说，迦梨陀娑的爱情观是比较健康的。他欣赏夫妻之间相亲相爱，忠贞不二。只有这样的爱情，才经得住

生活的风浪，在患难中愈见纯洁，愈加甜蜜。而且，药叉是个“隶属于他人”的受难者，迦梨陀娑倾注在他身上的无限同情，也蕴含着对天下一切受难者的关切。

可见，《云使》能成为众口交誉的传世之作，决不是偶然的。它确实达到了内容和形式的完美统一。在印度古代，自从《云使》问世后，不断出现后人模仿《云使》的诗作，如《风使》、《鹦鹉使》、《蜜蜂使》、《天鹅使》、《月使》、《杜鹃使》和《孔雀使》等等，文学史家统称为“信使诗”。《云使》于1813年首先由英国梵文学者霍勒斯·海曼·威尔逊译成英文，此后相继出现德、法等其他欧洲文字译本。歌德曾写诗赞美道：“这云彩使者，谁不愿意把它放进我们的灵魂”（转引自季羡林：《〈沙恭达罗〉译本序》）。歌德还说过：“接触到这样的作品（指《云使》），常常是我们生活中的重大事件”。

三、《鸠摩罗出世》

《鸠摩罗出世》（Kumārasambhava）是叙事诗。现存抄本共有十七章，但一般认为前八章（据迦来注本，共有六百十三节）是迦梨陀娑的原作，后九章是他人的续作。其理由归纳起来，主要有三点：一、现存《鸠摩罗出世》的注本，多数只注到第七或第八章；二、历代诗论著作中引用的《鸠摩罗出世》诗句全都属于前八章；三、后九章的艺术性低于前八章。

《鸠摩罗出世》取材于印度古代神话传说。故事背景是在喜马拉雅山。山神夫妇生了个女儿，名叫波哩婆提（她前生是梵天之子达刹的女儿，名叫萨蒂，因达刹歧视她的丈夫湿婆，愤而自焚）。波哩婆提长成一个美貌绝伦的少女。一天，那罗陀大仙来到喜马拉雅山，预言波哩婆提将成为大神湿婆的妻子。山神虽然愿意将女儿嫁给湿婆，但不好意思直接向湿婆求亲，只是派女儿去侍奉湿婆。而湿婆自从失去爱妻萨蒂后，已经摒弃世俗执着，在喜马拉雅山的一个山峰上潜心修炼苦行。他毫不为波哩婆提的美色动心（第一章）。

这时，天界受到魔王多罗迦扰害。因陀罗率领众天神向大梵天诉苦求救。大梵天告诉他们说，多罗迦的威力正是他赐予的，因而不宜由他亲自出面干预。他建议众天神设法让波哩婆提迷住湿婆，结成姻缘，因为唯有湿婆的儿子能降服魔王，拯救天界（第二章）。

于是，因陀罗派遣爱神去破坏湿婆的苦行，让湿婆爱上波哩婆提。爱神携带妻子罗蒂和朋友春神来到喜马拉雅山。他们所到之处，顿时春光明媚，鸟语花香，一切有生之物无不春情荡漾。而唯独湿婆修炼苦行的地方毫无变化，万籁俱寂。湿婆结跏趺坐，沉思入定，犹如无雨的云、无浪的海、无风的灯。正当爱神一筹莫展之时，美丽的波哩婆提前来侍候湿婆。爱神抓住这个机会，举弓搭箭。湿婆突然感到内心一阵激动，望了望波哩婆提，而波哩婆提也流露出渴求的表情。湿婆克制住自己的情欲，环视四周，发现爱神正瞄准他，挽弓欲射。他怒不可遏，长在额上的第三只眼睛喷出烈焰，当即将爱神化为灰烬。随后，湿婆不知去向。波哩婆提感到羞愧和迷茫，返回父母家中（第三章）。

爱神的妻子罗蒂望着自己丈夫的灰烬，发出凄厉的哭声和哀婉的悲悼。最后，她对春神说，她要把爱神的这些灰烬抹在自己胸脯上，投火自焚。这时，天上传来话音劝她保重身体，一旦湿婆与波哩婆提成婚，爱神就会恢复原形（第四章）。

波哩婆提发现凭自己的美貌不能获取爱情，便决心用苦行来获取。她修炼的苦行是无比严酷的。在夏季，她坐在四个火堆中间，目不转睛地凝视太阳。在雨季，她睡在石板上，任凭风吹雨打。在冬季，她站在水中，任凭风雪扑身。她长期只靠雨水和月光维持生命，甚至不吃飘落在自己身边的树叶。一天，一位婆罗门青年来到这里，询问她修炼苦行的目的。她示意女友代她回答。婆罗门青年听后劝说道：湿婆不值得她追求，因为他形象不雅观，长有三只眼，出身不可知，穷得光身子，选婿所要求的条件，一点也不具备。波哩婆提听后，气得嘴唇哆嗦，严厉驳斥道：湿婆是宇宙的化身，世界的

救主，财富的源泉，不仅诋毁他是罪孽，就是听到这种诋毁也是罪孽！在波哩婆提准备转身离开之际，这位婆罗门青年显示出湿婆的真形，拉住她说道："从今天起，我是你用苦行买下的奴仆"。原来这位婆罗门青年是湿婆乔装的，波哩婆提的心愿终于获得实现（第五章）。

波哩婆提要求湿婆向她父亲正式求亲。湿婆委托七仙人前去做媒。山神夫妇欣然同意这门亲事（第六章）。湿婆由众天神陪同，来到喜马拉雅山都城，与波哩婆提举行结婚仪式。他俩的婚礼壮观、热烈和隆重（第七章）。湿婆在喜马拉雅山都城住了一个月，与波哩婆提共享新婚之乐。而后，他偕同波哩婆提漫游名山大川和天国乐园。最后，他俩定居在香山，纵情欢爱，度过二十五年如同一夜（第八章）。

后九章的故事内容主要是讲：一天，火神化作一只鸽子飞进湿婆和波哩婆提的洞房，代表众天神恳求湿婆赐给他们一个儿子，作为天兵统帅。湿婆便将自己的精子喷射给他。火神忍受不了精子的光和热，因陀罗吩咐他进入恒河，泡在水中。这时，昴星团六颗明星来恒河沐浴，精子进入她们身子，生下了战神鸠摩罗，恒河女神满怀喜悦哺育这婴儿，然后，湿婆和波哩婆提来恒河领回自己的孩子。鸠摩罗在六天之内就长成一个健壮的青年，精通一切经典和武艺。湿婆同意因陀罗和众天神的请求，让鸠摩罗担任天兵统帅。鸠摩罗辞别父母，来到天界。他率领众天神向魔王多罗迦进军。多罗迦不顾种种恶兆，拚死出来迎战。他用神奇的武器击败众天神，然后傲慢地劝说鸠摩罗道："不要帮助这些天神。你是你父母的独生子，为什么要来找死？快回到你父母的膝上去享受天伦之乐"。鸠摩罗威武地回答道："拿起你的武器，让我见识见识你的本领！"他俩展开激战，天地为之摇撼。鸠摩罗破了多罗迦的一切法宝，最后将多罗迦杀死。天上普降花雨，众天神欢欣鼓舞，称颂鸠摩罗是天国的救主。这样，鸠摩罗的光辉驱散了天国愁雾，因陀罗重新登上

天廷御座。

关于战神鸠摩罗出世 的神话传说，最早见于两大史诗，但都相当简略。在一些往世书中，故事较为详细。尤其在《湿婆往世书》中，故事情节和语言表达与迦梨陀娑的《鸠摩罗出世》颇多相似之处。但由于往世书成书年代较晚，一般认为是往世书作者袭取迦梨陀娑，而不是相反。

迦梨陀娑的《鸠摩罗出世》表现了爱情战胜苦行、入世战胜弃世的主题。湿婆远离尘嚣，隐居在喜马拉雅山修炼苦行。波哩婆提并不在乎湿婆的长相、出身和财产条件，认定湿婆是救世的英雄，一心要与他结成良缘。湿婆修炼苦行是为了回避现实，而波哩婆提修炼苦行是为了追求爱情。波哩婆提终于凭着一片真情和顽强毅力，感动湿婆，实现了自己的心愿。迦梨陀娑在诗中不吝笔墨，尽情描写自然风光的美和波哩婆提的美，并极力渲染湿婆和波哩婆提婚后的欢爱生活，这些都是对世俗生活的充分肯定。第四章"罗蒂哭夫"也是公认的佳篇。它虽然表现罗蒂悲痛欲绝的心情，但也是迦梨陀娑对世俗感情的欣赏和赞美。当然，由于这部叙事诗以神话传说为题材，富有象征意义。对于它的主题，我们还可以从其他的角度去理解。

四、《罗怙世系》

《罗怙世系》(Raghuvaṃśa)是叙事诗，共有十九章，一千五百六十九节(据南达吉迦尔注本)。它取材于印度史诗和往世书中罗怙世系的帝王传说。罗怙世系属于太阳族，他们的祖先可以追溯到吠陀时代的甘蔗王。迦梨陀娑的《罗怙世系》是以罗摩故事为重点，描写罗摩在位前后的帝王传说。

第一、二章描写迪利波王(罗摩的高祖)的传说。迪利波是位贤明的君王，在他的治理下，国家和平繁荣。他的唯一缺憾是没有子嗣。于是，他偕同王后前往净修林，向婆私吒仙人求教。婆私吒向

他指出：他之所以没有子嗣是因为曾经怠慢因陀罗的神牛。如今只要精心侍奉神牛的女儿南迪尼，就能获得子嗣。于是，迪利波亲自在森林里放牧南迪尼。一天，南迪尼为了考验迪利波的诚心，幻化出一头狮子。这头狮子企图吞噬南迪尼。迪利波抵挡不住狮子，便恳求狮子以他的肉身替代南迪尼。在迪利波投身狮口之际，狮子的幻象消失。南迪尼向迪利波说明真相，并答应满足他求子的心愿。

第三、四、五章描写罗怙王（罗摩的曾祖）的传说。由于南迪尼的恩惠，迪利波和王后生下儿子罗怙。罗怙成年后，被指定为王位继承人。迪利波开始举行第一百次马祭。罗怙护卫祭马周游四方。途中，因陀罗盗走祭马。为此，罗怙与因陀罗发生激战。因陀罗钦佩罗怙的勇武，答应实现迪利波马祭的功果。此后，迪利波立罗怙为王，自己隐居森林。罗怙治国有方，政绩辉煌。他征伐四方，完成统一世界大业。他在“征服世界”祭祀大典上，慷慨布施。正当他布施完毕自己的一切财产，又有一位名叫高澈的婆罗门前来乞求一笔巨资，用以支付老师的酬金。为了不使高澈失望，罗怙决定劫掠财神。财神得知这一情况，主动降下一阵金雨。高澈的要求获得满足。由于他的祝福，罗怙和王后生下儿子阿迦。阿迦成年后，罗怙派他去参加维达巴国王的妹妹英杜摩蒂的选婿大典。途中，阿迦遭到一头野象攻击。这头野象原是一个乾达婆，因受一位大仙诅咒而变成野象。阿迦放箭射中野象的颞颥。野象由此摆脱诅咒，恢复乾达婆原形，并赠给阿迦一件神奇的武器。

第六、七、八章描写阿迦王（罗摩的祖父）的传说。在维达巴国的选婿大典上，英杜摩蒂选中阿迦。在阿迦返国途中，落选的各国王子结伙围攻阿迦，企图掠走英杜摩蒂。阿迦用乾达婆赠给他的神奇武器，击败众王子。阿迦回国后，罗怙让他继承王位，自己隐居森林。阿迦和英杜摩蒂是一对恩爱夫妻，生下儿子十车。一天，阿迦和英杜摩蒂在花园游乐。那罗陀大仙途经花园上空。不料一阵狂风吹落那罗陀大仙琵琶上的花环，恰好击中英杜摩蒂的胸口。英杜

摩蒂倒地身亡。阿迦悲痛欲绝，哀悼不已。婆私吒仙人曾派徒弟前来劝慰阿迦，也无济于事。阿迦在忧伤中度过八年，最后将十车扶上王位，自己绝食而死，升入天国与英杜摩蒂团聚。

第九章至第十五章描写十车王及其儿子罗摩的传说，故事情节与史诗《罗摩衍那》基本相同。第十六章描写罗摩的儿子俱舍王的传说。罗摩让自己的孪生子俱舍和罗婆分治俱舍婆提城和娑罗婆提城。罗摩升天后，阿逾陀城荒芜。俱舍应阿逾陀女神的请求，迁回阿逾陀城。这样，阿逾陀城重放光彩。在夏季的一天，俱舍和众王后在娑罗优河中沐浴玩耍，不慎将自己臂上的宝钏失落水中。渔夫们在水中遍寻不得，怀疑宝钏已被河中蛇王窃走。俱舍举弓搭箭，准备射死河中蛇王。此刻，蛇王从水中出现，向俱舍献上宝钏和自己的妹妹。俱舍和蛇王的妹妹成婚，后来生下儿子阿底提。第十七章描写阿底提王的传说。俱舍在一次与妖魔的战斗中身亡。于是，阿底提登基。他是一位精通治国之道的贤明君王。第十八章扼要地描写阿底提之后的二十一代国王的传说。

最后一章描写火色王的传说。火色王是个荒淫无道的昏君。他不理朝政，耽迷声色。如果臣民前来拜谒，他也只是将双脚伸出窗外。他长期纵欲，漫无节制，结果淘尽身子，折寿崩逝。大臣们在御花园里秘密为火色王举行葬礼，并为王后腹中怀着的胎儿举行了灌顶仪式。臣民们热切地期待着王子的诞生。

全诗至此结束。然而，有些学者认为《罗怙世系》是未竟之作，迦梨陀娑没有写完而去世。这种猜测未必能够成立，因为迦梨陀娑并非是在写作太阳族通史，他既然可以略去迪利波王以前的帝王传说，自然也可以略去火色王以后的帝王传说。而且，目前这样结束全诗，意味深长，正是迦梨陀娑的妙笔。

《罗怙世系》采用帝王谱系的形式，不存在贯穿全诗的统一情节。但迦梨陀娑凭借他的卓越诗才，弥补了这一天然缺陷。他以诗人的眼光提炼和剪裁历史传说，着重描写一些著名帝王的主要事

迹。而在这些事迹中，又突出某一侧面，或重彩描绘，或充分抒情。一个又一个生动插曲，如迪利波求子嗣不惜以身饲狮、罗怙勇战因陀罗和施舍高澈、阿迦奋战众王子等；一篇又一篇优美诗章，如迪利波前往婆私吒净修林的沿途风光和婆私吒净修林的黄昏景象、英杜摩蒂的选婿大典、退隐的罗怙和在位的阿迦之间的对比、阿迦哭妻、罗摩升天后阿逾陀城的荒芜景象等，令读者应接不暇。尤其是阿迦哭妻，一向被认为是梵语诗歌中最动人的名篇之一。英杜摩蒂倒地身亡，阿迦从昏厥中苏醒过来后，哀叹自己的不幸命运：

如果这花环能毁人性命，
放在我胸口，为何我不死？
一切按照自在天的意愿，
毒药变甘露，甘露变毒药。（Ⅷ.46）
或许由于我时运倒转，
创造主创造出这种雷电，
它没有击毁大树本身，
却击毁依附大树的藤蔓。（Ⅷ.47）

他痴心盼望英杜摩蒂能起死回生：

大腿美丽的夫人啊！
风儿吹拂你的卷发，
色似黑蜂，佩有花朵，
令我猜想你已复活。（Ⅷ.53）

阿迦对亡妻的哭诉用了二十六节诗。最后，迦梨陀娑描写道：听了阿迦的哭诉，“甚至连树木也挥泪如雨，沿着树枝流淌”。

受史诗和往世书传说的影响，《罗怙世系》中的帝王形象有些带有神性。但迦梨陀娑着重刻画的是他们的人性。他借助这些帝王传说，表达自己的社会和道德理想。国王应该恪守正道，依法治国，为臣民谋利益：

只是为臣民利益，
他才向臣民收税，

这好比太阳吸水，
是为了千倍洒回。（Ⅰ.18）

举世皆知刹帝利称号高贵，
词义是保护臣民免遭伤害，
与此相违背，王国有何用？
名声已败坏，生命有何用？（Ⅰ.53）

国王应该慷慨施舍婆罗门，而婆罗门仙人或祭司也应该大力协助国王。国王应该有自制力，享乐适度；一旦年老就退位隐居。在婚姻方面，迦梨陀娑特别推崇夫妻之间的真挚爱情和互相忠诚。他倾心塑造的阿迦夫妇形象和再创造的罗摩夫妇形象就是这样的楷模。

长期以来，《罗怙世系》以它绚丽多彩的画面和情味，优美的语言和韵律，温和的教诲，在印度被奉为古典梵语叙事诗的最高典范，至今仍是学习梵语的基本读物之一。

第二节 古典梵语抒情诗

古典梵语诗歌一般可以分作"大诗"（Mahākāvya）和"小诗"（Khaṇḍakāvya）两大类。"大诗"指的是叙事诗，如迦梨陀娑的《鸠摩罗出世》和《罗怙世系》；"小诗"指的是抒情诗，如迦梨陀娑的《时令之环》和《云使》。

古典梵语抒情诗起源于吠陀诗歌和两大史诗中的抒情成分。现存古典梵语抒情诗，部分散见于各种古典梵语戏剧和故事集中，部分独立成集。前者的年代可以依据各种古典梵语戏剧和故事集而定。后者的年代大多属于迦梨陀娑之后。

古典梵语抒情诗大致可以归纳为四类：一、颂扬神祇的赞颂诗，二、描绘自然风光的风景诗，三、描写爱情生活的爱情诗，四、表达人生哲理的格言诗。而其中占据优势地位的是爱情诗，按照印度

传统术语，也可称作“艳情诗”。这与古典梵语戏剧中爱情题材居多相一致。古典梵语爱情诗的优点是感情浓烈，比喻优美，缺点是情爱描写有时过于直露，在现代读者看来，有损于纯正的审美享受。

除迦梨陀娑的《时令之环》和《云使》之外，其他著名的古典梵语抒情诗有：伐致呵利的《三百咏》、阿摩卢的《百咏》、摩由罗的《太阳神百咏》、毗尔诃纳的《偷情五十咏》、牛增的《阿利耶七百首》和胜天的《牧童歌》等。

伐致呵利(Bhartṛhari)的《**三百咏**》(Śatakatraya)在印度流传很广，抄本极多。各种抄本诗歌数目不一。如果汇编各种抄本，诗歌总数可达八百多首。这说明《三百咏》在长期流传过程中，窜入了不少其他诗人的作品。印度学者高善必于1948年出版了由他校勘的《三百咏》精校本。他校出各种抄本中共有的、可以确认为伐致呵利原作的诗歌二百首，另外还有一百五十二首存疑。

伐致呵利的生平年代难以确定。现存一部梵语语言哲学著作《薄伽论》(Vākyapadīya)的作者署名伐致呵利。据义净《南海寄归内法传》记载，这位文法家伐致呵利是佛教徒，已于义净到达印度前四十年逝世。那么，这两位伐致呵利是不是同一人？但《三百咏》表明诗人伐致呵利信奉湿婆神和吠檀多哲学，从中找不出他信奉佛教的迹象。因而，目前还不能单凭义净的记载断定《薄伽论》和《三百咏》的作者是同一人，并由此确定诗人伐致呵利是七世纪人。尽管如此，现在多数学者仍将诗人伐致呵利的年代姑且确定为七世纪。

伐致呵利的《三百咏》分作《世道百咏》、《艳情百咏》和《离欲百咏》，分别表达诗人对社会、爱情和弃世的看法。据《三百咏》本身判断，伐致呵利是一位满腹文才而得不到宫廷赏识的落拓诗人。如第四首：

能识者满怀妒意，
有权者骄气凌人，

其他人不能赏识，

好诗句老死内心。①

又如第一百六十五首：

非舞伎，非供奉，非歌童，

又不会一心嫉害他人，

又不是乳房重得弯腰的少女，

王廷中哪能容下我们？

然而，“诗必穷而后工”，伐致呵利不食俸禄，写出了一般宫廷诗人写不出的许多好诗。他在《世道百咏》中揭示世态炎凉，还敢于辛辣地嘲讽帝王权贵。如第五十九首：

又真诚，又虚假；又严厉，又甜言蜜语；

又残忍，又仁慈；又贪婪，又慷慨大方；

又不断化费，又有大量钱财滚滚来，

帝王行为像妓女，有不止一种形相。

他虽然生活贫困，但以富有学问而自豪。他反对卑躬屈膝，颂扬贫士傲骨。如第十八首：

惟爱正当的生活，宁死也不陷污浊，

决不向恶人乞讨，不对穷朋友求告，

灾难中高自位置，追随圣人的行迹；

这苦行如卧利刀，有谁人曾经称道？

《艳情百咏》中，既描写女性的娇美和爱情的甜蜜，如第八十九首：

忽而眉头紧皱，忽而满面含羞，

忽而似含惊恐，忽而笑语温柔，

少女们的如此面容，眼波流动，

正像四面八方绽开着簇簇芙蓉。

也描写贪恋女色的祸患，如第九十四首：

疑虑之漩涡，无礼之大厦，惊险之城堡，

---

① 本节中《三百咏》引诗均据金克木译：《伐致呵利三百咏》，人民文学出版社，1982。

过失之聚集，欺骗之渊薮，无信之窠巢，
天堂之障碍，地狱之城门，众幻之住所，
甘露毒药，生人网罗，这女人巧机关是谁创造？

他饱尝人生的忧患痛苦，感到这世界充满愚痴，遍布罗网，因而在《离欲百咏》中劝导人们摒弃世俗欲乐，出家修行，寻求精神解脱。如第一百八十首：

心啊！离开这声色密林，烦恼聚集处，
趋向那寂静本性，幸福道路，刹那消除
一切痛苦，放弃自己的波浪般不定生涯，
勿再迷恋浮生欢乐，此刻就该将心定住。

总之，伐致呵利能够比较清醒地看取现实，《三百咏》中不少诗歌唱出了印度古代社会中下层人民的心声。而且，他的诗歌语言朴素自然，含意隽永深刻。所以，在古典梵语百咏体诗歌中，他的《三百咏》传诵最广，不是偶然的。

伐致呵利的《世道百咏》和《离欲百咏》也可称作格言诗。这类格言诗在梵语文学中十分丰富。两大史诗、佛教和耆那教经典以及各种寓言故事集中，都含有许多格言诗。它们或宣传政治、宗教和伦理道德，可称作教诲诗；或总结社会和人生经验，可称作哲理诗。在结成专集的格言诗中，比较重要的有：贾纳吉耶(Cāṇakya)的《王道论》(Rājanītiśāstra)、迦曼陀吉(Kāmandaki)的《正道精华》(Nītisāra)和希尔诃纳(Silhana)的《寂静百咏》(Śāntiśataka)等。

阿摩卢(Amaru)的《百咏》通常称作**《阿摩卢百咏》**(Amaruśataka)。它至少有四种传本，所收诗歌虽然都在一百首上下，但具体作品互相出入很大，相同者只有五十一首。阿摩卢的生平年代不详，一般估计他是七世纪人，因为古典梵语诗学著作从八世纪开始征引他的诗歌。这部诗集专门描写情人或夫妻之间的爱情生活，一首短诗表现一种情状。阿摩卢的这些艳情诗的特点是一般不渲染自然景色，也不借用神话传说，而是以真实、细腻和生动的笔触，直接

描写爱情本身。例如，描写一位以微妙方式表示对爱人生气的女子：

远远起身相迎，以免与他同坐，
借口去取篛酱，以免与他拥抱，
吩咐仆人侍奉，以免与他交谈，
这聪明的女子用礼仪报复爱人。

描写一位羞愧而机灵的新婚女子：

鹦鹉夜里偷听了洞房话，
天明后竟在长辈前学舌，
羞愧的新娘忙堵鹦鹉嘴，
红宝石耳坠充作石榴籽。

描写一位盼望丈夫早日归家的妻子：

妻子极目远望旅人归家之路，
阡陌纵横；白日消逝，夜色笼罩；
她失望地返转家门，刚走一步，
忽又回首，想他或许此刻来到。

在十四世纪的一部描写吠檀多哲学家商羯罗生平事迹的叙事诗中，记载有这样一个传说：商羯罗是位苦行者，对爱情这门学科一窍不通。为了弥补学问上的这个缺陷，他将自己的灵魂移入一位名叫阿摩卢的国王体内，体验爱情生活，并以阿摩卢的名义写下《百咏》。此后的《阿摩卢百咏》注本经常沿用这个传说，甚至将阿摩卢确指为克什米尔国王。这个传说显然是虚构的，但多少能说明《阿摩卢百咏》主要是表现印度上层社会的爱情生活，符合帝王和贵族的口味。确实，阿摩卢对笔下的女主人公怀有温柔的同情心。但是，他也将男主人公在爱情上的轻薄和不忠，视为理所当然。例如，他在这首诗中，以欣赏的态度描写一个男子与两个女子调情：

悄悄走近两个可爱女子的坐位背后，
捂住一个女子的双眼，佯装做游戏，
这滑头汗毛直竖，扭过脖子，亲吻

另一个心儿扑腾、脸儿微笑的女子。

摩由罗(Mayūra,约七世纪)的《**太阳神百咏**》(Sūryaśataka)是赞颂诗。传说摩由罗是戒日王的著名宫廷诗人波那的岳父。这部诗集分别赞颂太阳神及其乘坐的车、拉车的马和驾车的车夫,祈求太阳的恩惠和庇护。例如,赞颂太阳是"解脱之门",阳光是"载人渡过轮回苦海的船",祈求太阳治病:

一些人鼻子手脚溃烂,满身恶臭,嗓音嘶哑,
这由深重的罪孽造成,惟有太阳能使他们康复;
凭借心中的大慈大悲,太阳的行动不受阻碍,
但愿圣仙崇拜的阳光,迅速将你们的罪孽消除。

总的说来,《太阳神百咏》缺少诗味。后世梵语诗学家常常称引摩由罗,主要是欣赏他的文字技巧。摩由罗偏爱冗长的复合词和复杂的句法,刻意追求夸张、比喻、双关和谐音等修辞效果。上面所引这首诗的梵语原文中就间隔使用了三十二个辅音 gh,念起来确实悦耳,但无补于诗意的贫乏。

摩由罗也写艳情诗,现存八首,集为《摩由罗八咏》(Mayūrāṣṭaka),描写一位幽会归来的美妇。传说摩由罗诗中的这位美妇就是他的女儿。为此,他遭到女儿诅咒,得了麻风病。于是,他精心创作《太阳神百咏》,获得太阳神恩惠,病体康复。

波那(Bāṇa,七世纪)的文学成就主要表现在古典梵语小说领域,但也写有一部《尊提百咏》(Caṇḍīśataka),赞颂湿婆的妻子尊提女神。每首诗从不同的角度描写尊提女神杀死化作公牛的恶魔,并以祈求尊提女神庇护的祷词收尾。它们的文字风格与摩由罗的《太阳神百咏》相似。

毗尔诃纳(Bilhaṇa,十一世纪)的《**偷情五十咏**》(Chaurapañcaśikā 或Chaurīsurapañca śikā)以第一人称回忆的方式,描写主人公与一位公主秘密相爱的生活。每首诗都以"甚至今日……"开头,例如:

甚至今日仍记得我躲门边，
她举手托腮，眺望我的路，
吟唱着甜美动听的歌曲，
歌词中交织进我的名字。

甚至今日仍然在我心中，
回响这位美人的甜蜜言词；
她因欢爱而慵倦，闭目入睡，
那些言词的意义似有若无。

这部诗集感情浓烈，场景多变，语言纯朴。它至少有三种传本。传说诗中的主人公是一位强盗（一说是毗尔诃纳本人），因与公主私通被判死刑。他在刑场上念了这五十首诗。国王听后感动，下令赦免他，让他与公主成婚。

牛增（Govardhana，十二世纪）的《**阿利耶七百咏**》（Āryāsaptaśati）是模仿俗语诗人哈拉的《七百咏》。这七百首诗的次序按字母排列，内容以艳情为主。牛增自我吹嘘，说他将俗语艳情诗升华为梵语艳情诗。实际上，他的这部诗集的艺术成就远远比不上哈拉的《七百咏》。不过，这部诗集后来启发十七世纪的印地语诗人比哈里·拉尔写出著名的印地语《七百咏》。

胜天（Jayadeva，十二世纪）与牛增同是孟加拉国王勒克什曼那森纳的宫廷诗人。他是古典梵语文学时期最后一位重要的抒情诗人，流传下来的作品主要是《牧童歌》，另外还有一些歌颂帝王治国和征战业绩的短诗。一般认为西孟加拉比尔普姆地区的根杜利（Kenduli）就是《牧童歌》中诗人自我介绍的出生地金杜比尔沃（Kindubilva），那里至今仍是一个重要的毗湿奴教朝拜圣地，每年举行纪念胜天的宗教集会。

《**牧童歌**》（Gītagovinda）是一部抒情长诗，描写牧童黑天和牧女罗陀的爱情生活。全诗分作十二章，共有二百六十四节（据 B. S. 密勒校刊本）。第一章《快乐的黑天》：头上四节开场白，说明本诗的

主题是歌唱黑天和罗陀的爱情；接着歌颂大神毗湿奴的十次化身下凡以及其他事迹；然后进入正题，描写沃林达森林春意盎然，众牧女和黑天调情取乐。第二章《无忧的黑天》：罗陀出于妒忌，离开黑天，向女友诉说自己的哀怨，回忆自己与黑天幽会的欢乐，请求女友去找来黑天。第三章《迷乱的黑天》：黑天撇下众牧女，寻找罗陀，由于找不到而忧伤悲叹，后悔自己不该冷落罗陀。第四章《欣慰的黑天》：罗陀的女友来到黑天身边，向黑天叙述罗陀焦灼的相思。第五章《渴望的黑天》：罗陀的女友遵照黑天的吩咐，回去向罗陀传达黑天的痛苦心情，约罗陀在阎牟那河边树林幽会。第六章《懒散的黑天》：罗陀的女友报告黑天说，罗陀相思成病，体力不支，不能赴约，热切盼望黑天前去相会。第七章《狡猾的黑天》：罗陀焦急地等待女友带来黑天，结果女友单身回来；罗陀的眼前呈现一幅幅画面——黑天正在与其他牧女寻欢作乐。第八章《惊诧的黑天》：第二天早晨，黑天来到罗陀跟前，请求罗陀原谅，而罗陀痛斥黑天负情，赶走黑天。第九章《颓丧的黑天》：黑天走后，女友劝说罗陀不要过于骄傲，应该让黑天回来。第十章《机灵的黑天》：晚上，黑天来到罗陀跟前，极力赞美罗陀，向罗陀求情。第十一章《欢悦的黑天》：黑天安抚罗陀后，躺在凉亭的花床上等候罗陀；女友催促罗陀去与黑天合欢。第十二章《狂喜的黑天》：黑天和罗陀同享床笫之乐。

牧童黑天是毗湿奴大神的化身之一。这首长诗是在颂神的名义下，讴歌尘世的爱情。在胜天的笔下，黑天完全是一位多情的风流公子。许多牧女追求他，他也喜欢与她们调情。但罗陀是一位要求爱情专一的女性。她热恋黑天，看见黑天与其他牧女调情，便心生忌恨，离开黑天，然而身子离开，心儿离不开，陷入了相思的痛苦。通过女友从中斡旋，她与黑天重新约会。可是，黑天让她苦苦等了一夜，才来相会。她断定黑天迷上了其他牧女，愤怒地责备黑天，赶走黑天：

黑天啊！你的心肯定比你的皮肤还要黑，

你怎能欺骗一个受爱情之火煎熬的女子？
走吧，摩陀沃！走吧，盖瑟沃！别对我撒谎！
去找你的情人，黑天！她会解除你的忧伤！（Ⅷ.7）

黑天的行为确实有点放荡不羁，但他最钟情的还是罗陀。为了平息罗陀的嗔怒，他甚至拜倒在罗陀脚下倾诉衷肠：

你这双美妙的莲花脚能消除
爱情的痛苦，请放在我头上！
情火似骄阳，在我体内焚烧，
请用你的脚，踩灭它的光芒！（Ⅹ.8）

这部抒情长诗主题单一，通篇描写黑天和罗陀之间的爱情。胜天的高超之处在于他能把这样一个简单的主题，写得跌宕起伏，绚丽多采，情人之间的热恋、妒忌、分离、相思、嗔怒、求情、和好、欢爱……应有尽有，惟妙惟肖。歌德曾经读过这部长诗的威廉·琼斯的英译本和达尔伯格的德译本，他在给席勒的一封信中评论道："令我惊叹的是，通过极其多变的色调，一个极其简单的主题被表现得无有止境"。

《牧童歌》在诗歌形式上也有独创性。它的诗节分成吟诵的和歌唱的两类。吟诵的诗节运用古典梵语诗歌韵律，而歌唱的诗节（也就是歌词）运用阿波布朗舍俗语和新兴的方言诗歌韵律。《牧童歌》中共有二十四组歌词，每组都标明曲调。例如，下面这组歌词是罗陀的女友向罗陀传达黑天的相思：

当摩勒耶风吹拂，播送爱情，
当鲜花盛开，撕裂离人的心，
朋友啊，那位佩戴花环的人，
由于与你分离而抑郁烦闷。

甚至那月光，也能将他烧死，
爱神之箭命中，他颓丧哀泣，
朋友啊，那位佩戴花环的人，
由于与你分离而抑郁烦闷。

蜜蜂营营嗡嗡，他捂住双耳，
心中充满离愁，他夜夜悲戚，
朋友啊，那位佩戴花环的人，
由于与你分离而抑郁烦闷。

抛弃快乐之家，定居在密林，
以地为床，辗转反侧呼你名，
朋友啊，那位佩戴花环的人，
由于与你分离而抑郁烦闷。

诗人胜天歌唱这首相思曲，
但愿诃利跃现在恋人心里，
朋友啊，那位佩戴花环的人，
由于与你分离而抑郁烦闷。（Ⅴ.2—6）

这组歌词标明使用代瑟沃拉提曲调。歌词每节前两行押脚韵，最后一行（汉译分作两行）是重复的副歌。这样一种与民间歌唱艺术相结合的诗歌形式，在古典梵语文学中是前所未有的。胜天不仅在《牧童歌》中融入民间歌唱艺术，而且也吸收了民间歌舞剧艺术的因素。全诗的主要角色是黑天、罗陀和罗陀的女友。二十四组歌词均由他们三人轮唱，形成全诗的核心部分。因此，这部长诗完全能用作民间歌舞剧的脚本。事实也是如此，据1499年的一份奥里雅语铭文记载，国王普拉达波鲁德鲁规定各地舞伎必须学会演唱《牧童歌》，在祭祀毗湿奴大神的节日上演。

《牧童歌》问世后，恰逢印度中世纪虔信运动蓬勃发展。从此，这首艳情诗被视作颂扬毗湿奴大神的虔信诗，在印度各地广泛流传。模仿作也层出不穷，形成一种叫做“歌诗”的诗体。这些“歌诗”大多是赞颂黑天和罗陀的爱情，也有一些是赞颂罗摩和悉多或湿婆和雪山女神的爱情。十六世纪末的虔信诗人纳帕吉陀娑称颂“胜天是诗人中的皇帝，其他诗人都是诸侯；他的《牧童歌》辉映三界”。

除了以上主要诗人的代表作品外，大量的古典梵语抒情诗还保存在各种"妙语集"中。所谓"妙语"(Subhāṣita)也就是"措词巧妙的短诗"。这类"妙语集"是从十世纪以后开始编纂的。现存最早的一部"妙语集"是《妙语宝库》(Subhāṣitaratnakoṣa)，有两种传本，较早的传本收有一千余首短诗，较晚的收有一千七百余首。编者维迪亚迦罗(Vidyākara)是一位佛教徒，大约生活在十一世纪下半叶和十二世纪上半叶。《妙语宝库》中的诗歌按题材分成五十组。一至七组是赞颂诗，分别赞颂佛陀、观世音、文殊、湿婆、毗湿奴和太阳神；八至十三组是风景诗，分别吟咏印度六季；十四至二十六组是艳情诗，描写爱情生活的诸种形相；其余二十四组描写自然和社会的诸种形相。另一部年代较早的"妙语集"是沃勒帕提婆(Vallabhadeva)编选的《妙语串》(Subhāṣitāvalī)。十二世纪下半叶就有人引用这部妙语集。但现存抄本经过后人扩充，共收有三千五百多首短诗，分成一百零一组。其他比较重要的"妙语集"有：希利达罗陀娑(Śrīdharadāsa)于1206年编选的《妙语悦耳甘露》(Saduktikarṇāmṛta)，收有两千三百多首短诗；遮尔诃纳(Jalhaṇa)于1257年编选的《妙语珠串》(Subhāṣitamuktāvalī)，收有两千七百多首短诗；夏恩揭达罗(Śārṅgadhara)于1336年编选的《夏恩揭达罗妙语集》Śārṅgadharapaddhati)，收有四千六百多首短诗。

这类"妙语集"的价值在于它们不仅收入著名诗人的作品，也大量收入不太著名或无名诗人的作品，而且所收短诗的类别、题材和内容十分广泛。这有助于我们了解古典梵语抒情诗的全貌。其中特别值得一提的是，这些"妙语集"中保存了不少反映古代印度社会底层人民的生活状况和思想感情的作品。例如：

"孩子今天总算没挨饿，
可是明天不知怎么过?"
贫穷的主妇满面泪痕，
盼望这夜晚不要结束。《妙语悦耳甘露》)

穷人的身体，
很快就会垮掉，
梦想的绳索
无法将它系牢。《妙语宝库》）

这类诗歌往往出自熟悉底层生活的无名诗人之手，如果不是被收入“妙语集”中，恐怕早已失传。

第三节　古典梵语叙事诗

古典梵语叙事诗导源于印度两大史诗，尤其是《罗摩衍那》。有证据表明，早在公元前四世纪，语法学家波你尼就著有一部名叫《占婆沃提胜利记》(Jāmbavatījaya)的叙事诗。另外，公元前二世纪的语法学家波颠阇利在《大疏》中记载说，婆罗卢吉(Vararuci，一说即是语法学家迦旃衍那)著有一部叙事诗。但是，现存最早的古典梵语叙事诗是公元一、二世纪佛教诗人马鸣的《佛所行赞》和《美难陀传》。迦梨陀娑的《罗怙世系》和《鸠摩罗出世》是古典梵语叙事诗的典范。印度传统将迦梨陀娑的这两部“大诗”和婆罗维的《野人和阿周那》、摩伽的《童护伏诛记》、室利诃奢的《尼奢陀王传》列为五部主要的“大诗”。大约从七世纪起，印度诗学家依据前人(主要是蚁垤、迦梨陀娑和婆罗维)的创作经验，对“大诗”的内容和形式作了理论概括。例如，檀丁在《诗镜》中指出：“大诗”分成若干章；开头祝愿、颂神或直接进入主题；故事取材于传说或真实事件；主角是勇敢高尚的人物；诗中应该描写风景、爱情、战斗和主角的胜利；讲究修辞和韵律；每章最后一节诗变换格律。但恰恰也是从七世纪起，“大诗”创作中出现形式主义倾向，始作俑者是婆罗维。形式主义倾向的一般表现是：一、片面追求修辞技巧；二、文体雕琢繁缛；三、脱离情节需要，铺张描绘，卖弄诗才。迦梨陀娑“大诗”艺术的成功在于内容和形式的和谐统一。而他的后继者们都在不同程度上

受到华而不实的形式主义文风影响，或多或少削弱了“大诗”创作艺术的完整生命力。

除了迦梨陀娑之外，主要的古典梵语叙事诗人有婆罗维、跋底、摩伽、鸠摩罗陀娑、室利诃奢、毗尔诃那和迦尔诃那等。

婆罗维(Bhāravi)的生平事迹不详。634年南印度的一份遮娄其铭文将他的名字与迦梨陀娑并列。另一份南印度铭文提到有位名叫杜尔维尼多的国王曾为婆罗维的《野人和阿周那》的第十五章作注。印度史家一般认为这位国王于六世纪上半叶在位。这样，根据以上两份铭文材料，可以大体确定婆罗维是五、六世纪人。

《野人和阿周那》(Kirātārjunīya)是婆罗维留传下来的唯一作品。这部叙事诗共分十八章，取材于《摩诃婆罗多》中阿周那向天神求取法宝的故事。主要情节如下：般度族流亡森林。探子前来报告坚战，难敌一方政局稳定。黑公主责备坚战软弱，要求他向难敌宣战(第一章)。怖军支持黑公主的意见，认为不能让难敌的统治得到进一步巩固。而坚战不愿意违背诺言，主张忍耐。这时，毗耶娑仙人来到(第二章)。毗耶娑认为，战争最终不可避免，但难敌一方有毗湿摩、德罗纳和迦尔纳这样一些武士，难以战胜。因此，他建议阿周那前往雪山修炼苦行，取悦天神，求取克敌制胜的法宝。然后，一位药叉带领阿周那前往雪山(第三章)。一路上是秋天的景色(第四章)。药叉带领阿周那到达雪山，告诉阿周那在因陀罗吉罗山上修炼苦行(第五章)。阿周那登上因陀罗吉罗山，在山顶附近一个树林里修炼苦行。因陀罗得知后，决定考验阿周那。他派遣天国仙女去破坏阿周那的苦行(第六章)。天兵在空中行进，降落在因陀罗吉罗山(第七章)。众仙女在森林里游荡，在天河里沐浴(第八章)。暮色降临，月亮升起，众仙女与众乾达婆饮酒作乐(第九章)。众仙女在六季协助下，竭力诱惑阿周那，但阿周那毫不动心(第十章)。因陀罗乔装仙人，前来与阿周那讨论人生目的。阿周那坚决表示，他不想追求财富或解脱，只是想消灭敌人，维护自己的尊严。因陀罗显

示自己的真实身份，嘱咐他向湿婆求取恩惠（第十一章）。阿周那继续修炼苦行。一个妖魔化作一头野猪，企图杀害阿周那。湿婆及其随从乔装林中野人，前来保护阿周那（第十二章）。阿周那和湿婆同时用箭射死野猪。湿婆的箭射穿野猪后，消失在地下。阿周那从野猪身上取回自己的箭，但一个野人坚持说这箭是他的主人的（第十三章）。阿周那拒绝这个野人的无理要求。然后，湿婆命令众野人向阿周那发动进攻，但被阿周那击退（第十四章）。湿婆的儿子室建陀阻止众野人溃逃。湿婆亲自上阵与阿周那交战（第十五章）。阿周那使用箭和其他神奇武器，未能奏效（第十六章）。阿周那的剑也被湿婆用箭射碎。阿周那继续顽强地用石块和连根拔起的大树作战（第十七章）。最后，阿周那和湿婆徒手搏斗。湿婆腾入空中，阿周那紧紧抱住他的双脚（这无意中是对湿婆的崇拜）。湿婆钦佩阿周那的勇武，向他显示自己的真实身份，赐给他自己的法宝。因陀罗和其他天神也赐给他各种武器（第十八章）。

这部叙事诗基本遵循《摩诃婆罗多》原作中的故事主线，但为了适应“大诗”艺术的需要，在细节上作了许多增补和加工。在《摩诃婆罗多》中，阿周那以思想一般的速度飞到因陀罗吉罗山。而在这里，由一位药叉带领他前往。这样，诗人得以详细描绘沿途秋色和雪山风光。在《摩诃婆罗多》中，阿周那到达因陀罗吉罗山后，因陀罗随即乔装苦行者前去会见阿周那。而在这里，因陀罗预先派遣天国仙女去破坏阿周那的苦行。诗人几乎用了四章篇幅描写仙女的魅力以及她们对阿周那的诱惑。在《摩诃婆罗多》中，阿周那和乔装野人的湿婆之间的战斗始终是在他们两人之间进行的。而在这里，阿周那先是与众野人交战，然后与湿婆单独交战。总之，风景、艳情和战斗是“大诗”不可或缺的内容，也是“大诗”诗人借以发挥诗艺的重要地盘。因而，婆罗维对《摩诃婆罗多》原始故事的增补和加工也主要表现在这些方面，并确实提供了许多生动形象的诗句。例如，描写日落：

仿佛借助光芒之手，
吸吮过量莲花蜜汁，
太阳浑身红通通，
醉醺醺回家去休息。（Ⅸ.3）

描写无忧树嫩枝：

无忧树嫩枝颤抖，
当蜂儿吮蜜之时，
犹如新娘手臂晃动，
当嘴唇被咬痛之时。（Ⅷ.6）

但是，婆罗维喜欢炫耀诗才，有时过分追求修辞技巧，甚至玩弄文字游戏。谐音是一种正常的修辞手段，而婆罗维把它推到形式主义的极端。例如，第十五章第五节诗，每个音步除各种元音外，只使用一种辅音或半元音；而同一章的第十四节诗，整个诗节除各种元音外，只使用辅音 n。这类诗句念起来确实悦耳动听，但这种谐音效果是人为的，往往以语义生硬和诗意滞涩为代价。在婆罗维笔下，还有一些类似中国回文诗的诗节。例如，第十五章第二十三节诗是按音节倒排的第二十二节诗；而同一章的第二十五节诗，四个音步按音节正排和倒排之后，自左至右或自右至左，自上而下或自下而上，竖读或横读，完全一样。

尽管婆罗维的《野人和阿周那》存在一些形式主义缺陷，但总的说来，仍不失为一部优秀的古典梵语叙事诗。它以刚健的英雄情味、生动的人物性格、有力的语言风格和精湛的诗歌技巧赢得后世梵语批评家的普遍赞赏。

跋底（Bhaṭṭi）著有《**跋底的诗**》（Bhaṭṭikāvya）。这部叙事诗注本很多，又名《罗波那伏诛记》（Rāvaṇavadha）或《罗摩传》（Rāmacarita）。跋底的生平事迹不详，只是从这部叙事诗本身得知，他受到伐腊毗国王室利达罗森纳的恩宠。但从五世纪末至七世纪中叶，有四位名叫达罗森纳的国王。一般认为其中的第二和第四位国王的可能性较大。因此，我们目前只能将跋底的生平年代笼统地

定为六、七世纪。

《跋底的诗》共分二十二章，取材于《罗摩衍那》的前六篇，即从罗摩出生写到罗摩登基为止。这部叙事诗有双重目的：一是描写罗摩生平，二是介绍语法修辞。就前一目的而言，跋底将二万多颂的《罗摩衍那》缩写成一千六百五十节诗，只是略去各种细节和插曲，并无多少创新。就后一目的而言，全诗分成四部分：一至四章介绍各种语法规则；五至九章介绍主要的语法规则；十至十三章介绍修辞方式；十四至二十二章介绍语气和时态。由此，跋底在梵语文学中开创了"经论大诗"(Śāstrakāvya)这种特殊的体裁。

从艺术上说，《跋底的诗》完全符合"大诗"的格式。但由于它同时是一部语法修辞著作，读者必须具备相当的语法修辞理论知识方能阅读。跋底本人就在诗中宣称道：

对于有语法眼光的人，
这部著作犹如一盏明灯，
如果缺乏语法修养，
那就像盲人手中的明镜。(XXII. 33)

继《跋底的诗》之后，这类"经论大诗"还有赫拉由达(Halāyuddha，十世纪)的《诗人的奥秘》(Kavirahasya)、保摩迦(Bhaumaka，十一世纪)的《罗波那和阿周那》(Rāvaṇārjunīya)和雪月(Hemacandra，十一、十二世纪)的《鸠摩罗波罗传》(Kumārapālacarita)等。

摩伽(Māgha)著有叙事诗《**童护伏诛记**》(Śiśupālavadha)。他的生平事迹不详。从《童护伏诛记》中得知，他的祖父是一位名叫沃尔摩拉(Varmala)的国王的宰相。沃尔摩拉在有的抄本中写为沃尔摩拉多(Varmalāta)或尼尔摩拉多(Nirmalāta)。现存一份沃尔摩拉多的铭文，年代为625年。一般据此将摩伽的年代定为七世纪下半叶。

《童护伏诛记》共分二十章，取材于《摩诃婆罗多》中黑天杀死

在般度族王祭大典上寻衅闹事的车底王童护的故事。显然，摩加创作这部叙事诗是以婆罗维的《野人和阿周那》为楷模，并有意在诗歌技巧上与婆罗维比美。前三章描写那罗陀仙人访问黑天，向他传达大神因陀罗的旨意——消灭扰害人类和天神的车底王童护。黑天与大力罗摩和乌达婆商议。大力罗摩主张立即发动战争。而乌达婆建议接受般度族王祭大典的邀请，因为童护也将出席这次大典。于是，黑天率领雅度族军队前往般度族的首都天帝城。这三章类似《野人和阿周那》的前三章，摩伽也在这里展示他的政治知识。第四至第十二章类似《野人和阿周那》的第四至第十章，摩伽延宕故事情节的进展，大量描写风景和艳情。黑天到达梨婆多迦山，车夫向他详细描绘山景。军队安营扎寨后，雅度族将士和随军出征的雅度族妇女沐浴、宴饮和欢爱。天亮后，雅度族军队渡过阎牟那河。从十三章起，故事进入正题。黑天到达天帝城，受到坚战欢迎。在王祭大典上，黑天享有特殊荣誉。童护对此提出抗议，遭到毗湿摩指责。童护纠集军队，准备与黑天决战。童护的使者前来宣战。两军交战，最后黑天杀死童护。这最后八章也与《野人和阿周那》的最后八章相似，重点是描写战斗。

在诗歌技巧方面，摩伽也继承和发展了婆罗维的形式主义倾向。这主要表现为：一、片面追求谐音，在有些诗节的四个音步中，只使用一种、两种或四种辅音；二、刻意追求双关，例如童护的使者向黑天传达的照会，表面上仿佛是求和，而实际意思是宣战；三、玩弄文字游戏，有些诗节可以倒读，还有些诗节排列成图案形状。在多数情况下，这些手法只能供作者炫耀自己的才智，而从根本上有损于诗歌艺术。因为为了追求这种形式上的奇巧，常常人为地采用僻字，颠倒词序，造成词义晦涩，句义牵强。《童护伏诛记》的这种形式主义倾向确实是严重的。但我们也不能否认，这部叙事诗在艺术上还是有不少可取之处，如词汇丰富、诗体华丽、善于想象和韵律多变等。

鸠摩罗陀娑(Kumāradāsa)著有**《悉多被掳记》**(Jānakīharaṇa)。这部叙事诗的原作已佚。斯里兰卡保存有一部用僧伽罗文逐字译注的本子，但只有前十四章和第十五章的部分。据这个本子得知，原诗共有二十五章。按斯里兰卡的传统说法，鸠摩罗陀娑是斯里兰卡六世纪的一位国王。后来，在南印度发现了这部叙事诗的一种抄本，共有二十章，这个抄本的最后一节诗也声称作者鸠摩罗陀娑是斯里兰卡国王。但这种说法不一定可信。据现有文献，诗人鸠摩罗陀娑于九、十世纪闻名于世，因而一般认为他是八、九世纪人。

《悉多被掳记》取材于《罗摩衍那》，基本故事情节忠实于史诗原著，从罗摩诞生写到罗摩登基。在诗歌艺术上，鸠摩罗陀娑显然以迦梨陀娑为楷模。诗中关于季节风景的描绘以及悉多婚前对罗摩的相思和婚后与罗摩的欢爱，都令人想起迦梨陀娑的《罗怙世系》和《鸠摩罗出世》中的有关章节。而且，这些风景和艳情描写是有节制的，并不象摩伽的《童护伏诛记》那样偏离故事主线。当然，在修辞技巧方面，鸠摩罗陀娑也受到后期“大诗”形式主义风尚的影响，但相对地说，还不算严重。这一切无疑与他在“大诗”创作上踵武迦梨陀娑有关，使他得以在一定程度抵消形式主义风尚对自己的影响。也正是由于他与迦梨陀娑在创作上存在这种继承关系，在斯里兰卡流行的传说中，把鸠罗摩陀娑说成是迦梨陀娑的同时代人，而且是朋友。

室利诃奢(Śrīharṣa)是最后一位重要的“大诗”诗人，著有**《尼奢陀王传》**(Naiṣadhacarita)。据《尼奢陀王传》末尾附加的四首诗中的记载，室利诃奢受到曲女城国王的恩宠。这一记载与十四世纪一部耆那教著作中的说法一致。因而，一般认为室利诃奢生活在十二世纪下半叶。他也是一位哲学家，著有一部宣扬不二论吠檀多的哲学著作。

《尼奢陀王传》共分二十二章，取材于《摩诃婆罗多》中的插曲《那罗传》，但只写到那罗和达摩衍蒂结婚为止。故事情节主要是

讲：尼奢陀王那罗放掉一只金天鹅。金天鹅为报答他的恩情，向他讲述维达巴国公主达摩衍蒂的故事，并为他俩做媒。达摩衍蒂举行选婿大典时，因陀罗、阿耆尼、伐楼那和阎摩四位天神也来应选，而达摩衍蒂依然挑选那罗为夫。故事情节与《那罗传》原作基本一致。其中有一个比较突出的变更之处。在选婿大典前夕，那罗奉四位天神之命前往维达巴国首都恭底那，要求达摩衍蒂选天神为夫。在《那罗传》中，那罗向达摩衍蒂直接讲明自己的身份，并传达天神的要求。而在《尼奢陀王传》中，那罗先是竭力掩藏自己的身份，后来经不住爱情烈火的煎熬才透露自己的身份。

与其他后期“大诗”一样，室利诃奢注重的不是故事情节，而是铺张描写和文字技巧。上述情节在《那罗传》中只不过用了一百四十多节诗，而《尼奢陀王传》总共有二千八百多节诗。而且，就故事情节而言，在《那罗传》中，那罗和达摩衍蒂婚后的坎坷遭遇更加曲折动人。在铺张描写中，室利诃奢最感兴趣的是艳情描写，诸如达摩衍蒂的美貌、达摩衍蒂和那罗的相思以及他俩婚后的欢爱生活，都是占据成章成章的篇幅。有些篇章简直是印度古代性爱著作的图解。这也是后期“大诗”创作中风行的一种庸俗趣味。另外，室利诃奢还喜欢卖弄学问，在诗中经常涉及哲学理论，甚至有一章专门以哲学为主题，用一些天神代表各种哲学派别。

在文字技巧方面，室利诃奢擅长双关。例如，在达摩衍蒂的选婿大典上，四位天神都化作那罗的模样。这样，达摩衍蒂面对四位假那罗和一位真那罗。语言女神在向达摩衍蒂一一介绍这些求婚者时，每节诗都有两种读法，既适用于那罗，也适用于某位天神；而最后一节诗，居然可以有五种读法，分别适用于这五位求婚者。因此，室利诃奢被后人称作“双关诗人”(Śleṣakavi)。另外，室利诃奢还喜欢使用僻字和已经废弃的古字。这一切都增加了文字的难度，所以这部“大诗”的注本很多，不下五十种。

在古典梵语叙事诗中，还有一类“历史大诗”，即取材于历史的

“大诗”。在俗语文学中，八世纪上半叶的《高达伏诛记》就是一部历史叙事诗。梵语“历史大诗”大约也产生于这一时期。据迦尔诃那的《王河》记载，克什米尔诗人商古迦(Saṅkuka，八世纪上半叶)著有《世界诞生记》(Bhuvanābhyudaya)，描写克什米尔两位统治者之间的激烈斗争。但这部叙事诗已经失传。现存最早的梵语“历史大诗”是波德摩笈多(Padmagupta)的《纳婆娑诃商迦传》(Navasāhasaṅkacarita)，大约成书于十一世纪初。这部叙事诗主要描写达罗国国王和那伽国公主成婚的故事。虽然诗中的国王纳婆娑诃商迦是真实人物(即诗人的恩主)，但整个故事富有童话色彩，与那些取材于神话传说的“大诗”相仿佛。

梵语“历史大诗”的代表诗人是毗尔诃纳和迦尔诃纳。毗尔诃纳(Bilhaṇa，十一世纪)著有《**遮娄其王传**》(Vikramāṅkadevacarita)。全诗共分十八章。在最后一章中，诗人介绍了自己的生平历史。他出生在克什米尔的一个婆罗门家庭，父亲是一位语法学家。他自小受到良好教育，精通语法和诗学。后来，他离开家乡，漫游各地，最后来到南印度遮娄其王朝宫廷，受到超日王六世(1076—1126年在位)的恩宠。为此，他写了《遮娄其王传》，颂扬超日王六世及其祖先，一般认为这部作品写于1088年之前，根据是诗中没有写到超日王六世1088年以后的事迹，同时，诗中的克什米尔国王曷利沙(1089—1101年在位)还是王子。除了这部大诗外，毗尔诃纳还著有抒情诗集《偷情五十咏》和剧本《迦尔纳和松陀利》(Karṇasundarī，四幕剧)。

《遮娄其王传》追溯了遮娄其王朝的起源，但早期的历代帝王写得十分简略。从超日王的父亲阿诃婆摩罗开始，才比较具体详细。阿诃婆摩罗赢得湿婆恩惠，生下月主、超日和胜狮三个儿子。其中超日有成为伟人的征兆。三个儿子长大后，阿诃婆摩罗准备立超日为王位继承人，但超日不愿僭取哥哥月主的权利。超日外出征战，频频获胜。阿诃婆摩罗去世，超日回到首都。起初，他与月主相

安无事，后来产生嫌隙。他和弟弟胜狮离开首都，与朱罗王结盟。月主勾结罗吉揭反对超日。湿婆鼓动超日发动战争，击败月主。此后，超日王娶一位拉其普特公主为妻。毗尔诃纳抓住这个机会，用了将近八章篇幅（第七至十四章）描写超日王的成婚过程，诸如迷人的春色、新娘的美貌、选婿大典和婚后的欢乐生活。最后几章描写超日王平息胜狮的叛逆以及征服朱罗人。

虽然《遮娄其王传》是一部“历史大诗”，但它提供的史实既不全面，也不精确。毗尔诃纳受传统“大诗”风格的影响，虚构、想象和铺张描写成分较多，甚至在历史事件中引进大神湿婆！这表明这部“历史大诗”所反映的“历史”，与现代意义上的“历史”还相距甚远。

迦尔诃纳（Kalhaṇa，十二世纪）著有《王河》（Rājataraṅginī）。根据作者本人在《王河》中提供的材料，我们得知他的父亲是克什米尔国王曷利沙的宰相。曷利沙在1101年死于宫廷阴谋，迦尔诃纳的父亲下野隐居。迦尔诃纳信奉湿婆教。但他不是狭隘的宗派主义者，也赞赏佛教的“不杀生”原则。他学识渊博，熟悉两大史诗和各种“大诗”。他于1148至1150年写成《王河》。这是一部克什米尔王朝史，共有七千八百多节诗，分作八章。迦尔诃纳的写作态度是认真的。他参考了十一种前人的同类著作，同时亲自收集第一手材料，考察各种铭文、钱币、抄本和历史建筑。

这部“历史大诗”略古详今。前六章叙述从克什米尔王朝起源至十一世纪初的历史，共有二千六百多节诗，仅占全诗篇幅的三分之一。第七章叙述十一世纪的历史，共有一千七百多节诗。而第八章叙述十二世纪上半叶的历史，共有三千四百多节诗。由于前人没有提供可靠的历史资料，《王河》中叙述的克什米尔王朝早期历史也是以传说为主。例如，把克什米尔第一位国王说成与《摩诃婆罗多》中的坚战是同时代人，把阿育王的年代推前了一千年左右，等等。但是，越接近迦尔诃纳生活的时代，《王河》中的历史记叙越翔实，越精确。迦尔诃纳生活在一个充满宫廷阴谋和刀光剑影的动乱

时代。而他由于置身政治漩涡之外，能够比较客观地反映现实。他揭露腐败的王室、毫无节气的官吏、怯懦的士兵、骄横的地主、奸诈的祭司和耽于享乐的市民。即使对于当时在位的胜狮王，他也没有采取歌功颂德的态度。可以说，迦尔诃纳在《王河》中对自己所处时代的记叙，其史料的丰富和可靠程度在梵语文学中是前无古人的。当然，迦尔诃纳也有明显的局限性。他不能突破传统的历史和政治观念。他相信天命和业报，也相信魔法和征兆。他的政治和道德标准主要是依据各种陈旧的法论和侨提利耶的《利论》。这些都导致他对历史事件和社会现象常常不能作出正确的解释。

《王河》的语言简朴、自然、生动。迦尔诃纳不追逐繁缛雕琢的形式主义风尚，也不任意偏离主题铺张描绘，卖弄诗才。因此，他的文体风格比较适合“历史大诗”的需要。这也是《王河》有别于其他梵语“历史大诗”的一个突出优点。

第七章　古典梵语戏剧

第一节　古典梵语戏剧的起源和一般特征

印度古代戏剧起源较早，约在公元前后产生的戏剧学专著《舞论》就已对戏剧艺术作了详尽的论述。但现存剧本均在公元后，最早的是一、二世纪佛教诗人和戏剧家马鸣的三部戏剧残卷。从这三部戏剧残卷呈现的戏剧基本特征看，当时古典梵语戏剧已经处在成熟阶段。那么，印度戏剧究竟起源于何时，成了现代学者努力探讨的一个课题。

婆罗多的《舞论》对印度戏剧的起源提供了神话的解释：古时候，以因陀罗为首的众天神请求大梵天创造一种包括首陀罗在内的所有种姓均可分享的娱乐方式。于是，大梵天从《梨俱吠陀》中撷取"吟诵"，从《娑摩吠陀》中撷取"歌唱"，从《夜柔吠陀》中撷取"模仿"，从《阿达婆吠陀》中撷取"情味"，创造出第五吠陀——戏剧，并由婆罗多仙人付诸实践。第一部戏剧是在因陀罗的旗帜节上演的，表现因陀罗战胜阿修罗。阿修罗对此不满，进行扰乱。众天神向大梵天告状。大梵天吩咐工艺之神建造一座剧场，借以保护演出。阿修罗埋怨大梵天偏心。最后，大梵天作出决定——戏剧不仅表现天神，也表现阿修罗、国王和梵仙，向世界提供有益的教训。这虽然是个神话传说，但其中多少透露出关于印度戏剧起源的一些历史消息：一、印度戏剧最初起源于民间，故而《舞论》作者为了确立戏剧的地位，采用神话方式将戏剧抬高到第五吠陀，并特意强调包括首陀罗在内的所有种姓都能分享这第五吠陀。二、印度戏剧产生于吠陀时代之后，因为按照《舞论》作者的说法，大梵天是通过撷取四吠陀中的戏剧因素创造出戏剧的。三、最初的戏剧是在宗教节日上演

的。四、戏剧产生后，在戏剧题材问题上发生过激烈的斗争。当然，这些“消息”依据目前掌握的史料还无法完全确证。

现代学者提出的印度戏剧起源说，主要有以下几种：

一、在《梨俱吠陀》中有十多首对话诗。有的学者认为这些对话诗具有表演性质，在祭祀仪式上由祭司边歌边舞扮演对话者，因而是原始的宗教剧。但这种说法仅是推测之辞，在吠陀文献中找不出证据。

二、公元前四世纪，希腊亚历山大曾经入侵印度，并在印度西北部建立了许多希腊人居留地。有的学者认为印度戏剧的产生是受了古希腊戏剧的影响。证据之一是梵语戏剧中的“幕布”(yavanikā，源自 yavana)一词的原义是“希腊的”。但 yavana 在梵语中可以特指希腊人，也可以泛指外国人。而且，古希腊戏剧恰恰不使用幕布。所以，以“幕布”一词证明印度戏剧受希腊影响是难以成立的。更重要的是，梵语戏剧具有与古希腊戏剧迥然相异的风格。例如，不讲究地点和时间的统一，没有合唱队，缺少悲剧，等等。总的说来，古希腊戏剧属于古典型，而梵语戏剧属于浪漫型。

三、有的学者认为梵语戏剧起源于木偶剧或影子戏。证据之一是梵语戏剧中的“舞台监督”一词是 sūtradhāra(意思是“持线者”)。但这个词在梵语中也用作工匠，因而这里线的原义更可能是指度量用的线，而不是牵引木偶的线。而且，一般地说，木偶剧或影子戏是对舞台戏剧的模仿，应该产生在舞台戏剧之后。

四、有的学者认为印度戏剧的起源与史诗关系密切。在古代印度，吟诵 两大史诗十分普及。这种吟诵后来发展成伴以音乐和人体姿势，愈益戏剧化。从早期的跋娑戏剧起，古典梵语戏剧始终保持着在题材上依赖两大史诗的传统。而且，古典梵语戏剧中的诗歌成分突出，尤其是剧中大量的叙事性质的诗歌，显然与史诗一脉相承。因此，古典梵语戏剧有可能与古典梵语叙事诗一样，导源于两大史诗。但即使如此，我们也无法最终确定印度戏剧究竟产生于

公元前哪一世纪，并提供它的原始样品。

古典梵语戏剧的一般艺术特征是：

一、戏文韵散杂糅。一般地说，诗歌大约占据全部戏文的一半。而且，戏文的魅力也主要表现在诗歌上。

二、梵语和俗语杂糅。剧中社会地位高的人物使用梵语，而社会地位低的人物使用各种俗语，如修罗塞纳语、摩诃剌陀语和摩揭陀语等。剧中的丑角虽然是婆罗门，也使用俗语。妇女不管出身高低，一般都使用俗语。

三、剧中各幕的地点和时间可以自由变换。例如，这一幕在净修林，另一幕可在王宫；这一幕在人间，另一幕可在天上；这一幕在今天，另一幕可在十年后；一幕之中也可由早晨变成晚上。

四、剧中有丑角。这个丑角一般是国王的弄臣或富人的清客，出身婆罗门，相貌丑陋，贪吃，在剧中起插科打诨的作用。

五、剧本有开场献诗，然后是序幕，由舞台监督介绍剧本作者和主要剧情，引出剧中人物。幕与幕之间时常有插曲，向观众介绍幕后正在或已经发生的事件。剧末还有终场献诗。

六、剧情通常以“大团圆”收场，因此古典梵语戏剧绝大多数是喜剧或悲喜剧，缺少悲剧。

七、舞台呈方形、长方形或三角形，由幕布隔开前台和后台。布景似乎没有，道具也不多，这些都主要借助演员的描述、模拟和姿势呈现。

第二节　跋娑十三剧

1909年，印度特拉凡哥尔梵文抄本出版部主任伽那波底·夏斯特里在南印度波德摩纳帕城附近的一座寺庙里发现了十一部无名作者的梵语戏剧抄本，即《惊梦记》、《负轭氏的誓言》、《五夜》、《善施》、《使者瓶首》、《宰羊》、《神童传》、《仲儿》、《迦尔纳出任》、

《断股》和《黑天出使》。这些梵语戏剧抄本都是用马拉雅拉姆字体刻写在贝叶上的。此后，他又访求到同类性质的两部梵语戏剧抄本，即《灌顶》和《雕像》。经过考证，他确认这十三部剧本是久已失传的古典梵语戏剧家跋娑(Bhāsa)的作品，并于1912至1915年收入《特里凡得琅梵文丛刊》，公开出版。这一发现在印度国内外梵文学者中引起轰动，被誉为梵语文学史上的"划时代发现"。随即，梵文学界掀起了跋娑研究热潮。

伽那波底·夏斯特里和其他一些梵文学者将这十三部梵语剧本归诸跋娑的主要论据可以归纳如下：

首先，许多古典梵语作家都曾提到古代戏剧大师跋娑及其代表作《惊梦记》。例如，迦梨陀娑的《摩罗维迦和火友王》序幕中，舞台助理说道："观众怎么会放弃负有盛名的跋娑、迦维补多罗和绍密罗迦等人的作品，而欣赏活着的诗人迦梨陀娑的作品？"波那在《戒日王传》中写道："跋娑以戏剧著称，他的剧作以舞台监督的指示开场，角色众多，插曲丰富。"迦尔诃那编选的一部诗集中收有王顶的一首诗：

鉴赏家检验跋娑戏剧，
将它们全部扔进火里；
尽管火焰熊熊燃烧，
却没有烧毁《惊梦记》。

罗摩月和德月合著的《舞镜》中也提到"跋娑著《惊梦记》"。

其次，这十三部梵语剧本在结构、语言和风格上有共同性，表明出自同一作者。例如：(1)这些剧本以舞台指示"诵献诗终，舞台监督上"开头，而不象其他古典梵语剧本那样以献诗开头。(2)这些剧本用作序幕的一词是sthāpanā，而不是其他古典梵语剧本通用的prastāvanā。(3)其中多数剧本的开场诗中暗含主要角色的名字。如《惊梦记》的开场诗中暗含四位主要角色的名字——优填王(Udayana)，仙赐(Vāsavadattā)、莲花公主(Padmāvatī)和丑角婆森德迦

(Vasantaka):

udayanavendusavarṇāvāsavadattābalao balasya tvām/

padmāvatīrṇapūrṇao vasantakamrao bhujao pātām//

(大力罗摩的双臂酒后无力,犹如春色妩媚,新月升起,

充满吉祥天女的光艳,但愿他的双臂保护你!)

(4)其中多数剧本的终场诗中都有"祝愿我们的王狮统治整个大地"这样的诗句。(5)这些剧本都含有古老的俗语成分。

但是,对上述"跋娑理论",另有一部分梵文学者持反对或保留态度。他们提出辩驳和怀疑,其中有些意见也不无道理。看来,跋娑问题有待梵文学界继续深入研究和探讨。这十三部梵语戏剧抄本均非孤本。据 N. P. 温尼的《跋娑戏剧新问题》(特里凡得琅,1978)一书介绍,至今已发现的这十三部戏剧抄本共有二百三十一部,每部戏剧少则有五部抄本,多则有五十一部抄本。这些抄本全部出自南印度喀拉拉邦,绝大多数是用马拉雅拉姆字体刻写在贝叶上的。以往的跋娑研究只利用了其中的四十七个抄本。例如,新发现的《宰羊》抄本中,就有一部标明作者是迦〔旃〕延那(kā[tya]yana)。因而,N. P. 温尼认为有必要对跋娑问题"作出新的评价",并强调跋娑研究应该与喀拉拉邦传统舞台艺术研究相结合。

目前,我们可以暂时接受假设的"跋娑理论",将这十三部梵语戏剧归在跋娑的名下。至于跋娑的年代,学者们也是众说纷纭,早至公元前六世纪,晚至公元十一世纪。我们认为将跋娑的年代定在马鸣和迦梨陀娑之间,约公元二、三世纪,比较妥当。

跋娑十三剧可以按题材分成五组:一、取材于史诗《摩诃婆罗多》的六部——《仲儿》、《五夜》、《黑天出使》、《使者瓶首》、《迦尔纳出任》和《断股》。二、取材于史诗《罗摩衍那》的两部——《雕像》和《灌顶》。三、取材于黑天传说的一部——《神童传》。四、取材于优填王传说的两部——《负轭氏的誓言》和《惊梦记》。五、取材于其他传说的两部——《善施》和《宰羊》。

《仲儿》(Madhyama)是独幕剧，描写瓶首在森林里巧遇父亲怖军。那天，瓶首奉母亲(罗刹女希丁巴)之命，出来捕捉活人。被瓶首截获的婆罗门一家人出于无奈，献出名叫"仲儿"的二儿子。这个婆罗门青年经瓶首许可，去附近池塘喝水。瓶首等候了许久，不耐烦地大声叫喊："仲儿，仲儿！快回来！"当时，怖军(他在般度族五兄弟中排行第三，也是"仲儿")恰好就在附近，闻声前来。怖军希望瓶首释放那个婆罗门青年。瓶首不答应。于是，怖军与瓶首交战，打败瓶首。然后，他们一同去见希丁巴。希丁巴立刻认出丈夫怖军，让瓶首拜见父亲。希丁巴解释说，她吩咐瓶首出去捕捉活人，目的就是要找回怖军。《摩诃婆罗多》中有怖军娶希丁巴为妻，生子瓶首的故事，但这一剧情是剧作者的创造。这部戏剧着重宣传孝顺母亲、尊敬婆罗门和自我牺牲的伦理道德。

《五夜》(Pañcarātra)是三幕剧，描写在般度族兄弟乔装流亡摩差国期间，难敌举行大祭。大祭结束时，难敌慨然许诺教师爷德罗纳挑选一个恩惠。德罗纳表示希望般度族和俱卢族分享王国，难敌感到为难，但最后还是答应了这个要求，条件是德罗纳必须在五夜之内获得般度族五兄弟的消息。在老族长毗湿摩的暗示下，德罗纳接受了这个条件。随即，毗湿摩声称自己与摩差国毗罗吒王有仇，怂恿难敌发兵侵扰摩差国。般度族兄弟协助毗罗吒王击败俱卢族军队。在这次战斗事件中，般度族兄弟亮明了真实身份。由于五夜时限未过，难敌只得兑现自己的诺言，分给般度族一半国土。这部戏剧虽然取材于《摩诃婆罗多》，但具体情节改动很大。

《黑天出使》(Dūtavākya，也可直译为《使者的话》)是独幕剧，描写黑天作为般度族使者，前往俱卢族，与难敌谈判。黑天希望俱卢族和般度族分享王国。而难敌傲慢地回答道：

王国由战胜敌人的王子们享用，
在这世上，不靠乞求，也不靠怜悯，
如果他们渴求王位，请立刻开战，

否则去与隐士为伍，安居净修林。

两人唇枪舌剑，针锋相对。最后，难敌企图捆绑黑天。黑天施展神力，挫败难敌。

《使者瓶首》(Dūtaghatotkaca)是独幕剧，描写阿周那的儿子阵亡后，瓶首奉黑天之命前往俱卢族，忠告持国作好思想准备，以承受他的一百个儿子即将 灭亡的事实。难敌、难降和沙恭尼嘲讽黑天和瓶首。瓶首怒不可遏，准备当场与他们决斗，但被持国劝住。这一剧情不见于《摩诃婆罗多》，也是剧作者的创造。

《迦尔纳出任》(Karṇabhāra)是独幕剧，描写迦尔纳和沙利耶前往战场，准备与阿周那决战。途中，迦尔纳向沙利耶讲述自己曾遭持斧罗摩诅咒，因而他的武器将在关键时刻失效。接着，天神因陀罗乔装婆罗门前来乞求施舍，骗走了迦尔纳护身的盔甲和耳环。尽管预兆不祥，迦尔纳依然勇敢奔赴战场。

《断股》(Ūrubhaṅga)是独幕剧，描写大战最后一天，怖军和难敌决战。难敌将怖军击倒在地，但他没有趁势杀死怖军，说道："怖军，别害怕！英雄在战斗中不杀害落难者"。这时，黑天在一旁用手拍拍自己的大腿，暗示怖军。怖军重新投入战斗，遵照黑天的暗示，违反战斗规则，用铁杵打断难敌的双腿。在一旁观战的大力罗摩忿忿不平，决心为难敌复仇。而难敌拖着断腿爬行，竭力劝阻大力罗摩。难敌与前来看望他的父母妻儿诀别。他嘱咐亲人们与般度族和解。但马勇发誓要消灭般度族。难敌临死时，看见祖先、阵亡的兄弟和仙女，还有一辆飞车前来迎接他上天国。难敌死后，持国宣告结束尘世生活，前往净修林，而马勇前去夜袭般度族。

《断股》是古典梵语戏剧中绝无仅有的一部悲剧，受到梵文学界高度评价和重视。在这部悲剧中，难敌被刻画成尽责的儿子、可亲的丈夫、慈爱的父亲和高尚的武士。而他的惨死能够赢得观众同情，起到净化心灵的作用。剧中难敌与父母妻儿诀别的场面哀婉动人，尤其是难敌与天真无邪的儿子难胜的一番对话：

国王：孩儿！你怎么来了？

难胜：你离开了这么久。

国王：天哪！尽管我落到这般地步，我的爱子之心仍在[illegible]

难胜：我要坐在你膝上。（向膝上爬）

国王：（阻止儿子）难胜！难胜！哦，天哪！

他是我心中希望，
他是我眼中欢乐，
为的是时运逆转，
这月亮也受火炙。

难胜：干吗不许我坐在你膝上？

国王：孩儿啊！莫撒娇，
随便哪儿坐下吧！
往日坐在我膝上，
从今往后别再想。

难胜：为什么？父王要上哪儿去？

国王：我要跟弟兄们相会。

难胜：那你带我一起去。

一般认为，以上六部戏剧是《摩诃婆罗多》连台戏的组成部分。有的抄本将《迦尔纳出任》的剧名写成《迦尔纳婆罗多》，《五夜》的剧名写成《五夜婆罗多》，也能说明这一点。

《雕像》（Pratimā）是七幕剧，描写罗摩从流亡森林直至登基为王的故事，基本情节与《罗摩衍那》相同，只是细节上有所创新。例如，第三幕描写婆罗多从母舅家返回阿逾陀。他在城郊的先人祠里看见父亲十车王的雕像。通过询问看祠人，他才知道父亲十车王去世，罗摩、悉多和罗什曼那流亡森林．而这一切起因于他的母亲吉迦伊。又如，第五幕描写流亡森林的罗摩和悉多正在商量次日如何祭供先父，罗波那乔装婆罗门游方僧前来作客。他自称精通祭祖仪式，指示罗摩以金鹿祭供。随后，他用魔力幻化出一只金鹿，趁罗摩前去追捕之机，劫走了悉多。此剧中的罗摩、悉多等人物性格较之《罗摩衍那》更加理想化。甚至吉迦伊要求流放罗摩，也不是出于贪

图王国的自私动机，而只是为了履行一位大仙对十车王发出的诅咒。

《灌顶》(Abhiṣeka)是六幕剧(有的抄本将最后一幕分作两幕，成为七幕剧)，描写罗摩协助猴国须羯哩婆杀死其兄波林，须羯哩婆灌顶为王。然后，猴王须羯哩婆和神猴哈奴曼协助罗摩战胜魔王罗波那，夺回悉多，罗摩灌顶为王。

有些学者将这两部戏剧与舍格提薄陀罗(Śaktibhadra，年代不详)的《奇妙的顶珠》(Āścaryacūḍāmaṇi，七幕剧，取材于《罗摩衍那》)统称为"罗摩衍那三部曲"，根据是有些抄本将这三部戏剧抄在一起。实际上，"三部曲"的称谓并不确切，因为这三部戏剧的主要情节是互相重复的。这些戏剧只能泛称为"罗摩戏"。

《神童传》(Bālacarita)是五幕剧，描写黑天从诞生直至杀死暴君刚沙的神奇事迹。基本情节与《诃利世系》、《毗湿奴往世书》和《薄伽梵往世书》中的黑天传说相同，只是细节上有些差异。一般认为，这些差异表明《神童传》中的黑天传说早于现存的《诃利世系》和往世书。

《负轭氏的誓言》(Pratijñāyaugandharāyaṇa)是四幕剧，描写阿般提国大军王在边境安置一头人工制造的蓝色大象，引诱犊子国优填王前去捕捉。优填王中计，被大军王的伏兵俘获。优填王的宰相负轭氏发誓："如果我不救出国王，我就不是负轭氏！"他带领官兵，乔装进入阿般提国首都优禅尼。他的营救计划是：激怒一头大象，迫使人们请求驯象能手优填王出来制服疯象，这样，优填王可以借用这头大象逃跑。而优填王被俘后，受到大军王优待。他爱上大军王的女儿仙赐，不赞成负轭氏的这一营救计划。于是，负轭氏再次发誓，要同时救出优填王和仙赐。在他的精心策划和勇敢掩护下，优填王和仙赐一起出逃成功。负轭氏本人虽然被俘，但他无所畏惧，为实现了自己的誓言而自豪。最后，大军王宣布同意优填王和仙赐成婚，并用他俩的画像举行结婚仪式。

《惊梦记》(Svapnavāsavadatta,也可直译为《梦见仙赐》)是公认的跋娑代表作,描写犊子国遭到阿鲁尼王入侵,负轭氏施展计谋,促成优填王与强大的摩揭陀国联姻结盟,击败阿鲁尼王,收复国土。全剧共分六幕。

第一幕:负轭氏为了实现自己的计划,故意制造一场火灾,并放出谣言——仙赐王后已被烧死,他为了救王后也被烧死。随后,他乔装成婆罗门苦行者,带着仙赐前往摩揭陀国。在一座净修林里,他见到摩揭陀国莲花公主,假称仙赐是自己的妹妹,因其丈夫外出,希望莲花公主能照看她一段时间。莲花公主爽快地收留了仙赐。

第二幕:仙赐在花园里陪莲花公主玩球。莲花公主的乳母前来报喜,说优填王已同意娶莲花公主。仙赐抑制不住内心的隐痛。但从乳母口中得知,优填王是为了别的事情来到这里,婚事是由摩揭陀国王提出的,她才宽慰了些。

第三幕:优填王和莲花公主举行婚礼,仙赐独自来到花园,排遣心中的苦闷。宫娥奉王后之命前来吩咐仙赐为莲花公主编制结婚花环。仙赐感到命运待她实在残酷。她强忍悲痛编好花环,然后忧伤地回屋睡觉去了。

第四幕:仙赐陪伴新婚的莲花公主游园,从交谈中得知优填王仍然眷念自己。这时,优填王和他的弄臣(丑角)也来到花园。仙赐和莲花公主在凉亭里偷听优填王和弄臣的谈话。弄臣问优填王究竟更爱哪个王后,新的还是旧的?优填王竭力回避这个问题,但经不住弄臣纠缠,最后坦率承认他的心依然系在旧后身上。凉亭里,仙赐窃窃自喜:“好了,好了。我的痛苦得到报酬了。哎,没想到乔装隐居还有这么多好处!”宫娥对莲花公主说道:“小姐!姑爷毫无情义”。莲花公主劝阻宫娥道:“哎,不许这么说!夫王至今还记着仙赐后的恩情,这才是有情义哩!”凉亭外,优填王因悼念仙赐而潸然泪下,弄臣赶忙去取洗脸水。这时,仙赐退走,莲花公主前去会见优填王。优填王为了不伤莲花公主的感情,谎称自己给花粉迷了眼睛。

第五幕:一天,莲花公主突然头痛,宫娥分别通知优填王和仙赐去看望。优填王先到,见公主不在,便躺在床上等候,渐渐睡着了。随后仙赐到,误以为公主躺在床上睡着了,就坐在床边等候,不一会也躺下了。她刚躺下,忽听见优填王叫喊:“啊,仙赐!”仙赐急忙起身,惊叹道:“啊!这是夫王,不是莲花公主!他看见我了吗?要是看见了,尊贵的负轭氏的伟大誓愿就要落空了。”她欣

喜地发现，优填王是在说梦话。她停留了一会，回答优填王在梦中的询问。在她转身离开之际，优填王醒了，高喊："仙赐站住，站住！"这时，弄臣来到。优填王对他说："告诉你个好消息，仙赐还活着"。弄臣说优填王肯定是刚才梦见了她。优填王将信将疑地说道：

如果这是做梦，
永不醒来多幸福；
如果这是幻觉，
但愿这幻觉永驻。

说话间，侍臣前来报告：向阿鲁尼王收复国土的战斗即将开始。优填王立刻起身前往。

第六幕：在摩揭陀国协助下，优填王击败阿鲁尼王，收复国土。优填王偶然发现仙赐昔日心爱的琵琶，不禁触景生情，哀伤不已。这时，仙赐的父母派人前来庆贺优填王收复国土，并送来优填王和仙赐的画像。莲花公主看后告诉优填王说，仙赐还活着。恰巧这时，乔装婆罗门苦行者的负轭氏也赶到了。于是，真相大白，皆大欢喜。

以上两部戏剧取材于印度古代广为流传的优填王传说。与现存《故事海》中的优填王传说相对照，在故事细节上有些差异。例如，在《负轭氏的誓言》中，大军王的伏兵藏在人工大象附近的丛林里，而在《故事海》中，则是藏在人工大象的身体里；在《惊梦记》中，仙赐乔装成负轭氏的妹妹在净修林里与莲花公主相遇，而在《故事海》中，则是仙赐乔装成负轭氏的女儿在花园里与莲花公主相遇。另外，在《故事海》中也没有贯穿以上两剧的优填王和仙赐的画像这一细节。但最重要的差异在于：一、《故事海》中的优填王是个风流天子，而这两部戏剧中的优填王是个爱情专一的人。二、负轭氏施计让优填王与摩揭陀国联姻结盟的目的在《故事海》中是称霸，而在《惊梦记》中是救国。可以说，这两点是这两部戏剧的思想光彩之所在。

《善施》(Cārudatta)是四幕剧，描写妓女春军与一个穷婆罗门商人善施相爱的故事。此剧的内容和文字与首陀罗迦的十幕剧《小

泥车》的前四幕基本相同。这样，这两部戏剧之间的关系有两种可能：一、《善施》是《小泥车》的删节本，二、《小泥车》是《善施》的扩编本。虽然多数学者持后一种看法，即认为《善施》是原著，但还不能算是定论。另外，现存《善施》抄本没有开场诗和终场诗，与跋娑其他剧本的惯例不合。因而，有些学者怀疑《善施》不是全本。这种可能性是存在的，因为现在的《善施》结尾多少给人留下不知故事最终结局如何的悬念。

《宰羊》(Avimāraka)是六幕剧。宰羊是主人公绍维罗国王子毗湿奴犀那的诨名。由于一位大仙的诅咒，他和父亲变成贱民，居住在母舅贡提波阇王的都城。一次，公主古伦吉险遭疯象袭击，幸得宰羊救护。两人由此相爱。在公主的乳母和宫娥协助下，宰羊潜入王宫与公主欢聚。后来，风声走漏，国王下令宫中加强禁卫。宰羊逃出王宫后，在绝望中企图自杀：先是投火未死，又准备跳崖。恰巧一对小神仙来到悬崖，赠给宰羊一只魔指环。宰羊戴上后，变成隐身人，返回王宫。当时，公主正准备自缢而死。他显露原形，与公主重叙旧情。最后，大仙的诅咒期满，宰羊恢复王子身份，与公主正式成婚。这部戏剧表面上是描写王子和公主的爱情奇遇，实际上是颂扬突破门第观念的自由恋爱，因为宰羊与公主相爱、幽会直至采取乾达婆方式自由结婚，都是以贱民的身份进行的。

跋娑十三剧代表了古典梵语戏剧的早期成就。它们的艺术特点主要表现在以下几个方面：

一、戏剧性强。跋娑戏剧大多取材于两大史诗和现成的传说，但作者并不拘泥旧说，经常进行创造性的艺术加工。例如，在《五夜》中，跋娑别出心裁，将阿周那的儿子激昂留在俱卢族内。在俱卢族侵扰摩差国时，怖军在战斗中俘获激昂，并带他去见阿周那。由于激昂不认识自己的叔叔和父亲，形成了绝妙的戏剧性场面。古典梵语戏剧在形式上都是诗剧。而跋娑从不脱离剧情需要，盲目炫耀诗才。《惊梦记》第三幕中甚至没有一首诗，完全通过特定戏剧情境

中的人物对白和动作，将仙赐的凄苦心情表达得哀婉动人。另外，古典梵语戏剧论著《舞论》禁止舞台上直接表演暴力、死亡和睡觉。而跋娑为了追求戏剧性，没有遵守这种成规。由于跋娑戏剧结构严谨，情节紧凑，富于戏剧冲突和动作，特别适宜舞台演出。

二、人物性格鲜明。跋娑十三剧总共有二百多个角色，其中大多具有鲜明的个性，如智勇双全的忠臣负轭氏、爱情专一的优填王、富于自我牺牲精神的仙赐后、甘愿以死殉情的宰羊、傲慢刚强的难敌和豁达大度的迦尔纳等。而且，跋娑善于准确地把握和表达各种人物的微妙心理。《宰羊》中，古伦吉公主初次萌发爱情，自白道："我过去从未得过这种病。我一想起它，就兴奋不已。我无心赏花，不爱谈话。这种病既痛苦，又愉快"。《惊梦记》中，仙赐询问莲花公主："你爱你的丈夫吗？"莲花公主带着新婚少女的羞涩，回答道："我不知道。只是夫君一离开我，我就心神不定。"

三、场景描写生动。在古典梵语戏剧中，舞台场景主要靠剧中人物用言语描写。跋娑戏剧中的自然景色描写十分出色。例如，《神童传》中描写漆黑的夜晚：

黑暗仿佛裹在我身，
天空仿佛下着烟子，
犹如白白侍候恶人，
我的视力毫无收益。(Ⅰ.15)

这首诗也见于《善施》(Ⅰ.19)和《小泥车》(Ⅰ.34)。又如，《惊梦记》中描写飞翔在秋天晴空的一行仙鹤：

上升，下降，成行，分散，
拐弯时，犹如星座七仙，
天空洁净似蛇肚蜕皮，
这行仙鹤似空中界线。(Ⅳ.2)

而且，跋娑善于用自然景色衬托角色的心情，达到情景交融。例如，宰羊即将会见公主时，他觉得世界在夜色中多么美妙，仿佛"换上一套服装。"而当他被迫与公主分离后，他感到夏日的中午难以忍

受：大地发烧，树木枯焦，山岳哀号，整个世界仿佛“中暑晕倒。”跋娑戏剧中一些战斗场面的描写也十分生动，如《灌顶》中借三个小神仙之口描述的罗摩和罗波那的战斗，《断股》中借三个士兵之口描述的怖军和难敌的战斗。

四、语言朴素自然。跋娑戏剧中的散文对白比较简洁，不讲究文采，而注重感情色彩和戏剧效果。诗歌的韵律大多采用比较简易的输洛迦体，语言也接近史诗梵语，一般不使用复杂的长复合词。朴实无华的诗句中常常饱含丰富的情感，并不流于平淡。例如，《雕像》中罗摩描写十车王最初宣布由他继承王位时，父子两人的激动心情：

父亲在上我在下，
两人眼泪同时流，
我泪沾湿他的脚，
他泪沾湿我的头。(1.6)

另外，跋娑喜欢使用警句和格言，也是语言简炼的又一因素。

总之，跋娑十三剧以丰富多样的题材和简朴有力的表现手法，奠定了古典梵语戏剧发展的基础。可以说，《负轭氏的誓言》预示毗舍佉达多的《指环印》，《雕像》和《宰羊》预示薄婆菩提的《后罗摩传》和《茉莉和青春》，《惊梦记》预示迦梨陀娑的《摩罗维迦和火友王》以及戒日王的《璎珞传》和《妙容传》。迦梨陀娑戏剧中的某些场景和细节描写与跋娑戏剧有相似之处。这说明迦梨陀娑不仅尊跋娑为戏剧大师，而且确实从跋娑戏剧中吸取了营养。

第三节　首陀罗迦的《小泥车》

首陀罗迦(Śudraka)是古典梵语名剧《小泥车》(Mṛcchakaṭika)的作者。但关于这位作者的真实生平至今仍是个谜。《小泥车》的序幕宣称该剧的作者是诗人首陀罗迦王，并用三首诗介绍了他的事

迹：他是杰出的刹帝利（"再生族"），精通《梨俱吠陀》、《娑摩吠陀》、数学、艺术和驯象术。他勇敢善战，喜欢徒手搏击大象。他活了一百岁零十天，见到儿子登上王位，并举行了无上荣耀的马祭。显然，这三首诗中包含有首陀罗迦王的精确寿数，不可能是作者自叙。而且，刹帝利帝王的作者身份也与该剧的政治思想倾向不符。所以，现代学者一般认为这三首诗是后人添加的。

退一步说，即使我们撇开这三首诗是否伪作的问题，而相信这三首诗中的说法，也无法找到有关首陀罗迦王的确凿史实。在梵语作品《室建陀往世书》、《迦丹波利》、《戒日王传》、《十王子传》、《故事海》和《王河》中，都曾提及有个名叫首陀罗迦的帝王，但都属于传说性质，也没说起他是《小泥车》的作者。因此，有些学者认为《小泥车》的作者首陀罗迦与传说中的帝王首陀罗迦同名，后人将两者混淆了。也有可能是，《小泥车》的作者为了便于自己作品流传，故意假托传说中的帝王首陀罗迦。

基于这种情况，《小泥车》的成书年代也只能加以推测。依据作品本身及其与跋娑的《善施》的关系，现在一般将它排在跋娑戏剧和迦梨陀娑戏剧之间，即三世纪左右。

《小泥车》是十幕剧，描写在暴君波罗迦王统治下的优禅尼城，有个妓女春军，爱上穷婆罗门商人善施。国舅霸占春军不成，下毒手陷害春军和善施。牧人阿哩耶迦起义，推翻波罗迦王暴政，建立新王朝。春军和善施如愿以偿，结为夫妻。

在序幕中，舞台监督开宗明义，向观众指出本剧是表现贫穷的婆罗门青年善施和美丽的妓女春军之间"正当的爱情、法律的腐败、恶人的本性和必然的结果。"

第一幕：黄昏时分，国舅带着两名随从在街上追逐春军。春军走投无路，躲进善施的住宅。善施的朋友慈氏打发走国舅。春军和善施会面。春军临走时，把自己的一盒首饰寄放在善施家，说是那几个流氓就是为了这个才追赶她的。其实这是借口，为以后再与善施会面准备由头，因为春军有心从良，早

已爱上品德高尚的善施。

第二幕：有个赌徒逃进春军住处。这个赌徒原先是善施家的按摩匠。善施家道中落后，这个按摩匠离开善施，沦落为赌徒。现在，他输了钱，赌场老板和赢家正在追赶他，殴打他，逼他还债。春军对他深表同情，当即脱下手镯，替他还了赌债。按摩匠幡然悔悟，决心戒除赌博恶习，出家当和尚去了。

第三幕：穷婆罗门青年夏维罗迦爱上春军的丫环摩德尼迦。为了用钱赎出摩德尼迦，他当上窃贼。恰巧，他偷了春军寄放在善施家的那盒首饰。善施发现首饰被盗，焦急万分。善施的妻子拿出自己仅存的一串项链，让善施用作赔偿物。善施派慈氏去送给春军。

第四幕：夏维罗迦带着那盒首饰来到春军住处，准备为摩德尼迦赎身。摩德尼迦认出那是春军的首饰，劝说夏维罗迦装作是善施的使者，将首饰送回春军。春军在暗中听到了这对情人的谈话。但她佯作不知，收下首饰，并让夏维罗迦带走摩德尼迦。正当这对情人满怀感激之情向春军辞别时，忽听外面传来起义领袖阿哩耶迦被捕的消息。夏维罗迦当即送走摩德尼迦，自己赶去设法营救好友阿哩耶迦。随即，慈氏来到春军住处，交给她那串项链。春军收下项链，并请慈氏转告善施，她今晚要拜访善施。

第五幕：当晚，春军冒着狂风暴雨，来到善施家。她把那盒首饰交还善施保存。善施如释重负，春军和善施共度良宵，结成姻缘。

第六幕：次日清晨，善施去公园，并吩咐仆人备好车，等春军醒后，接她去公园。春军醒后，见善施的小儿子吵着向丫环要小金车玩。春军问明情况，才知道善施的小儿子曾经玩过邻居家孩子的小金车。后来丫环捏了一辆小泥车给他玩，他不满意，非要小金车不可。于是，春军取下自己身上的全部首饰，放在他的小泥车里，让他去买一辆小金车。这时，仆人通知春军上车。春军为了梳洗打扮，耽搁了一些时间。她出门坐车，误上了暂时停在善施家门口的国舅的车子。而越狱逃出的阿哩耶迦坐上了等候春军的善施的车子。

第七幕：善施的车子到达公园。善施发现车子里坐着的不是春军，而是阿哩耶迦。善施慷慨赠车，放他逃走。随后，善施赶紧回家。

第八幕：春军误乘国舅的车子到达公园。国舅喜出望外，向春军大献殷勤。春军怒斥国舅。国舅恼羞成怒，掐死春军，逃之夭夭。这时来了一位和尚，也就是受过春军帮助的那位按摩匠。他救活春军，并把她带到附近庙里休息。

第九幕：恶人先告状。国舅上刑部衙门诬告善施贪图钱财，害死春军。法

官传讯善施。善施辩白不清，被法官判处流放。可是暴君波罗迦王忌恨善施这样的有德之士，下令改判斩刑。

第十幕：善施被押往刑场。慈氏带着善施的儿子前来与善施诀别。正当刽子手举刀欲斩善施，和尚带着春军赶到，救下善施。这时，阿哩耶迦起义成功，杀死暴君波罗迦王，建立新王朝。夏维罗迦奉阿哩耶迦之命前来传旨，封善施为拘舍波底王，恩准春军为善施的正式妻子。

《小泥车》前四幕的情节与跋娑的《善施》基本相同。多数学者认为《小泥车》是在《善施》的基础上进行加工和续写而成。主要理由是：《善施》中的俗语比《小泥车》古老，而《小泥车》中的诗艺比《善施》纯熟。事实上，即使我们最终确认了《善施》在前，《小泥车》在后，也丝毫不会降低首陀罗迦的戏剧天才。首陀罗迦以春军和善施的爱情为主线，交织进牧人阿哩耶迦起义这条副线。为了给后六幕情节发展埋下伏笔，首陀罗迦对前四幕(即跋娑的《善施》)作了必要的艺术加工，增写了一些细节。例如，第二幕中，另一个赌徒达杜罗迦挡驾赌场老板和赢家，掩护按摩匠逃跑。他因此得罪赌场老板，决定投奔阿哩耶迦。第四幕中，夏维罗迦得悉阿哩耶迦被捕，当即告别情人，前去营救。这样，《小泥车》全剧浑然一体，天衣无缝。若不是后来发现了跋娑的《善施》，谁也不会怀疑《小泥车》前四幕的原作者问题。而且，在《善施》基础上加工和续写成的《小泥车》的思想深度，已远非《善施》可比，真可谓“点铁成金”。

《小泥车》向我们展示了印度古代社会中下层人民生活的生动画面。首陀罗迦站在被压迫人民的立场，无情揭露统治阶级的暴虐无道，热烈颂扬推翻暴君的人民革命。在古典梵语文学中，具有如此鲜明的进步政治倾向的作品实在不可多得。

《小泥车》中人物众多，男角二十七个，女角七个，还有群众。其中三个主要角色是善施、春军和国舅。

善施是个婆罗门商人，乐善好施，家产因此散尽。但他人穷志不移，依然把名誉和情谊看得高于一切。当他收下妻子的项链，吩

咐慈氏拿去赔给春军时，说道："我不是穷人。我的——

妻子与我共命运，
朋友与我同忧乐，
我也从不失信用，
这种穷人实难得。"(Ⅲ.28)

他的贫困处境使他同情革命，因而能在关键时刻，冒险协助阿哩耶迦逃跑。当善施遭国舅陷害，被暴君判处死刑时，他发出了抗议的呼声：

已用毒药、水、天平和火验证，
现在你可以在我身上开锯；
凭一面之词处死我这婆罗门，
你和你的子孙都将堕入地狱！(Ⅸ.43)

当他被押往刑场，即将伏诛时，国舅的一个车夫当众揭发春军遇害的事情真相。虽然这位奴仆的勇敢举动未能救下善施，但善施感到莫大宽慰。他说道：

我并不惧怕死亡，
怕的是名誉受损伤，
如今罪名得到洗刷，
死亡即与生子相仿。(Ⅹ.27)

阿哩耶迦起义成功，善施最终得救。但看来善施并未从严酷的现实生活中吸取应有的教训。他依然故我，慈悲为怀，宽恕了那个十恶不赦的国舅。

春军是个职业妓女。她住在豪华的宅第，有自己的大象、车夫和男女奴仆。但她渴望过良家妇女的生活。她仰慕善施的品德，明知他贫穷，也愿与他结合。国舅追逐她，向她求爱。她严辞拒绝，说道："爱情依靠品德，不能用暴力强夺。"她心地善良，慷慨救助走投无路的按摩匠，又无偿解除摩德尼迦的婢女身份。国舅向她下毒手时，她宁死不屈，呼喊着心爱的善施的名字晕死过去。最后，阿哩耶迦满足她的愿望，恩准她为善施的正式妻子。她摆脱了妓女生涯，

感到自己“这才获得了生命”。

国舅是《小泥车》中塑造得最成功的角色。他既愚蠢无知又阴险狠毒，既张牙舞爪又胆小如鼠。他发音器官不全，将齿丝音都念成了颚丝音。他不学无术，引用典故总是张冠李戴。他思维混乱，说话常常颠三倒四。首陀罗迦运用讽刺和幽默的喜剧手法，把国舅可笑、可鄙和可恶的性格揭露得淋漓尽致。

在《小泥车》的次要角色中，多数是社会地位低下的人物，如丫环、奴仆、清客、帮闲、窃贼、赌徒和刽子手等。首陀罗迦对这些人物充满同情，努力发掘他们心灵中积极的和美好的成份。例如，国舅的一个帮闲曾同国舅一起追逐调戏春军，后见国舅下毒手掐死春军，便与国舅决裂，前去投奔义军。两个刽子手(属于旃陀罗低级种姓)也同情善施，一再向善施解释：“尊者善施啊，这完全是国王的罪过，而不是我们两个旃陀罗”。他俩尽量拖延开斩时间，盼望善施得救。这些也从另一个侧面说明暴虐无道的旧王朝已经彻底失却民心。因而，人民发动起义，推翻暴君统治，建立新王朝，是“必然的结果”。

《小泥车》情节复杂曲折，但变化有致。剧中既充满矛盾冲突和紧张气氛，又时时洋溢幽默情趣和诗情画意。首陀罗迦杰出的幽默才能不仅表现在机智诙谐的人物对话中，也表现在风趣发噱的戏剧动作上。剧中不少情景交融的抒情诗堪称古典梵语文学中的上乘之作。例如第五幕中，春军冒着狂风暴雨前去会见善施，一路上借雷雨闪电抒发自己的爱情：

天帝啊！任你打雷下雨，
任你千百次放射霹雳，
你怎么也阻挡不住
前去与情人相会的女子！(V.31)

如果乌云打雷，随它去吧，
因为它是男性，势必粗卤；

可是闪电啊，你是女性，
为何也不理会妇女的痛苦？(V. 32)

善施与春军相会，也以同样的方式表达激情：

任凭暴雨下它一百年！
任凭雷电闪烁个不停！
可爱的人儿将我拥抱，
这机会实在千载难逢！(V. 48)

情人冒雨来相会，
衣衫儿湿透侵肤冷；
紧紧拥抱在怀里，
这样的男子真幸运！(V. 49)

《小泥车》的语言质朴明快，自然流畅。与其他古典梵语剧本相比，《小泥车》中使用的俗语品种最多，共有修罗塞纳语和摩揭陀语等七种。这些俗语的使用对象与《舞论》中的规定基本相符。

另外，有部独幕剧《莲花礼物》(Padmaprābhṛtaka)也归在首陀罗迦名下，见于梵语戏剧集《独白剧四篇》(Caturbhāṇī)。当然，也有学者怀疑这个首陀罗迦是否就是《小泥车》作者首陀罗迦。这部独幕讽刺剧描写优禅尼城一个流亡的强盗王根天派遣一个食客去试探自己的情人天军的心思。一路上，这个食客遇见酸腐的诗人、蹩脚的教师、说话别扭的语法家、伪君子、放荡的婆罗门青年、嫖妓的比丘、怀春的少女以及其他各种类型的妇女，一一予以揶揄和嘲弄。最后，他完成自己的使命，探明天军热恋着根天。

有些学者认为另一部多幕剧《琵琶和仙赐》(Vīṇāvāsavadatta)也是首陀罗迦的作品。主要根据是在沃勒帕提婆编选的《妙语串》中，发现收有此剧开场的献诗，并标明作者是首陀罗迦。此剧取材于优填王传说，主题与跋娑的《负轭氏的誓言》相似。所不同的是，在此剧中优填王是主角，发挥主要作用。现存全剧共有八幕，从优填王中计被俘，写到他在大军王宫中赢得仙赐的爱情。但故事至此显然还没结束，因而可能是残本。

第四节　迦梨陀娑的戏剧

古典梵语戏剧本质上是诗剧，因而作为一个戏剧家，他必须具备诗歌和戏剧两方面的艺术才能。迦梨陀娑不仅在梵语诗歌领域，而且在梵语戏剧领域也取得了空前绝后的成就。因为与在他前后的梵语戏剧家相比，诗歌和戏剧在他的诗剧中达到最完美的统一。按照戏剧艺术的要求，他善于安排情节，设计戏剧性场面，塑造人物性格，揭示人物心理。同时，他在戏剧艺术许可的范围内，充分发挥他的诗歌才能。他善于描绘景色和抒发感情，又严格切合剧中人物的环境和心理；善于驰骋想象，又完全根据剧情的需要；善于修辞炼句，又不故意卖弄诗才。总之，他最能掌握艺术"火候"，使他的诗剧，尤其是《沙恭达罗》，达到"炉火纯青"的境界。

迦梨陀娑传世的三部戏剧《摩罗维迦和火友王》、《优哩婆湿》和《沙恭达罗》都是以宫廷生活为背景，以爱情为主题，而且男主角都是国王。这显然与迦梨陀娑作为宫廷诗人的身份有关。

《摩罗维迦和火友王》(Mālavikāgnimitra)描写火友王和"宫娥"摩罗维迦的爱情故事。全剧共分五幕。

第一幕：维达巴国耶支耶和摩陀沃堂兄弟之间发生纠纷。摩陀沃与维底夏国火友王联姻，将妹妹嫁给火友王，但在护送妹妹前往维底夏途中，遭到耶支耶袭击，被俘。火友王写信要求耶支耶释放摩陀沃及其妹妹，未能如愿，便下令国舅举兵攻打维达巴国。

一天，火友王在宫廷画室见到一幅王后与宫娥的群像，其中一位宫娥姿色非凡。她的名字叫摩罗维迦，是由新近在前方作战的国舅献给王后的。王后发觉火友王迷上摩罗维迦，便把摩罗维迦送到舞师那里学艺，不让火友王见到她。火友王陷入相思，弄臣为他出谋划策。在弄臣的安排下，王后的舞师和火友王的舞师各自夸口自己舞艺高超，争执不一，前来要求火友王评判。火友王为避偏心之嫌，也请王后到场，并由王后的随身尼姑侨希吉作仲裁人。侨希吉建议由两位舞师的徒弟出场赛舞，以判断师傅的本领。王后生怕火友王见

到摩罗维迦，本不愿接受这个建议，但为了维护自己的舞师的荣誉，只得勉强同意。

第二幕：摩罗维迦出场献艺。大家观赏了她的精湛的歌舞表演。火友王如愿以偿，大饱眼福，深深爱上摩罗维迦。

第三幕：火友王难以排遣相思的苦痛。这天，他应小王后之约，来到花园荡秋千。恰巧，摩罗维迦也来到花园。因为王后在荡秋千时拐了脚，不能亲自踢无忧花，催促花开，便命令摩罗维迦代他踢，并许诺如果踢后五天之内开花，就赐给她一个恩惠。在赐花之前，摩罗维迦的女友一面帮她装饰双脚，一面按照弄臣的吩咐，沟通火友王对她的恋情。装饰完毕，摩罗维迦开始踢花。这时，一直躲在一旁观看的火友王忍不住走上前去与摩罗维迦相会，倾吐衷肠。不料，小王后这时也正躲在另一旁观看。她妒火中烧，冲出来搅散了这场相会。

第四幕：小王后把此事报告了王后。王后将摩罗维迦及其女友打入地牢，并吩咐看守说，没有她的蛇记指环作凭证，谁也无权释放这两个罪人。火友王垂头丧气，一筹莫展，弄臣告诉了他一个锦囊妙计。于是，火友王前去探望伤脚的王后。正和王后闲谈之间，弄臣急匆匆跑进来，谎称自己的脚被毒蛇咬了。火友王让侍从带弄臣到御医那里去治疗。一会儿侍从回来禀告：御医需要一个具有蛇像的东西，以使"水罐"中的水产生疗效。为救弄臣的性命，王后不加思索地取下手上的蛇记指环，交给侍从。然后，火友王借口国事在身，告辞王后，来到花园。弄臣已利用蛇记指环骗取地牢看守的信任，救出了摩罗维迦及其女友。火友王和摩罗维迦在花园相会。

第五幕：国舅打败耶支耶，摩陀沃获释。耶支耶遣使向火友王进贡财宝和艺伎。此时适逢无忧花开，王后带着憍希吉和摩罗维迦来到花园，与火友王一起赏花。两位艺伎一见摩罗维迦就称她为公主。原来摩罗维迦是摩陀沃的妹妹，而憍希吉是摩陀沃的大臣的妹妹。憍希吉向火友王和王后讲述了事情真相：当时摩陀沃被俘后，大臣带着摩罗维迦和憍希吉混在商队里逃跑。不料中途又遇强盗，大臣被杀死，憍希吉昏厥过去。她醒来后，摩罗维迦已不见。她火化了哥哥的尸体，来到维底夏国王后身边，当了尼姑。后来摩罗维迦被国舅救出，送给王后，当了宫娥。但憍希吉一直没有说穿这个秘密，因为有位仙人曾经预言摩罗维迦命中注定要当一年女仆，然后才能获得一位高贵的丈夫。现在真相大白，摩罗维迦是位高贵的公主，王后同意她与国王结婚，也算是兑现

了自己要赐给她一个恩惠的许诺。

迦梨陀娑这部戏剧中的男主角火友王是历史人物。他的父亲花友王原是孔雀王朝的将军，于公元前187年刺死孔雀王，篡夺政权，建立巽伽王朝。花友王在位时，火友王作为副王，统治南部地区，以维底夏为都城。但关于火友王的宫廷艳史，史无记载。剧中的故事内容可能是受跋娑《惊梦记》的影响，取材于民间流传的优填王传说。《惊梦记》描写优填王和莲花公主的姻缘故事。而《摩罗维迦和火友王》的故事与优填王的另一段风流韵事（见于《故事海》第二卷）相似：优填王和仙赐婚后，仙赐的哥哥将俘获的一位名叫般荼摩提的公主赠给仙赐。仙赐隐瞒这位公主的身份，将她改名为曼珠利迦。优填王在花园里看见曼珠利迦，迷上她的美色。由弄臣牵线，优填王和曼珠利迦秘密结合。仙赐发觉此事，拘押弄臣。优填王请仙赐的女友抚慰仙赐。最后仙赐同意这桩婚事，并释放弄臣。

虽然《摩罗维迦和火友王》和《惊梦记》同是描写宫廷艳史，但《惊梦记》中的优填王是误以为妻子亡故，又迫于国难当头，才与摩揭陀国联姻的。相比之下，《摩罗维迦和火友王》的主题思想比较肤浅，火友王只是个渔猎女色的帝王形象。但无可否认，这部戏剧结构严谨，情节生动，戏剧性强。一般认为，它是迦梨陀娑初露戏剧才华的早期作品。同时，它也是比较突出地反映迦梨陀娑的思想局限性的一部作品。跋娑的《惊梦记》和迦梨陀娑的《摩罗维迦和火友王》奠定了古典梵语戏剧中描写帝王艳史的宫廷喜剧类型。只是由于迦梨陀娑的名望高于跋娑，在以后出现的这类宫廷喜剧中，多数是以《摩罗维迦和火友王》为模式，如戒日王的《璎珞传》和《妙容传》、王顶的《雕像》等。

《优哩婆湿》（Vikramorvaśīya，剧名全译是《凭勇力获得优哩婆湿》）取材于印度古代神话传说，描写天国歌伎优哩婆湿和人间国王补卢罗婆娑相爱的故事。全剧共分五幕。

第一幕：国王补卢罗婆娑礼拜太阳归来，途中遇见一个恶魔劫走天国歌

伎优哩婆湿。他当即驱车追赶恶魔，救出优哩婆湿。优哩婆湿从昏迷中醒来，两人一见倾心，互相爱慕。

第二幕：国王回宫后，念念不忘优哩婆湿，得了相思病。一天，他在弄臣陪同下，来到后宫花园遣愁解闷。而在天国的优哩婆湿也忍受不住爱情烈火的煎熬，这天在女友陪同下，偷偷来到人间看望国王。她在花园里偷听国王和弄臣的谈话，探明了国王的心迹，于是在贝叶上写了一首情诗扔给国王。国王捡起贝叶，念诵情诗，欣喜万分。优哩婆湿收起隐身术，同国王见面。国王刚拉住优哩婆湿的手，让她坐下，忽然远处传来天使的话音，催促优哩婆湿回天宫演戏。优哩婆湿只得服从天命，与国王怏怏而别。

第三幕：优哩婆湿在天宫演戏时，竟把剧中人物的名字补卢输陀摩错念成自己心上人的名字补卢罗婆娑。戏班师傅一怒之下，罚她下凡人间。大神因陀罗同情优哩婆湿，告诉她说：她可以到国王补卢罗婆娑那里去；一旦见到亲生儿子就返回天国。这样，优哩婆湿在一个月夜，下凡人间与国王相会，结成姻缘。

第四幕：一天，国王和优哩婆湿出外游玩。优哩婆湿发现国王老是瞅着一个在沙洲上玩耍的仙女。她心生妒忌，忘记了戒规，走进不准妇女入内的鸠摩罗林。结果，脚刚迈入，她就变成了一株蔓藤。国王在树林里到处寻找优哩婆湿，失魂落魄。他向孔雀、杜鹃、天鹅、鸳鸯、蜜蜂、大象、山岳、河流、鹿和花等，一一倾诉自己的忧伤，打听优哩婆湿的下落。后来，他捡到一块红宝石。这是一块神奇的“团圆宝”。接着，他看见一株蔓藤，隐隐约约觉得象是优哩婆湿，便走上前去搂抱。他手中的那块“团圆宝”一触到蔓藤，蔓藤立即恢复了优哩婆湿的原形。两人互相安慰了一番，高高兴兴返回王宫。

第五幕：一天，一只兀鹰突然把国王送给优哩婆湿的那块红宝石，当作一块鲜肉叼走了。等国王命令侍从拿来弓箭，那只兀鹰已经飞远。没隔多久，侍从送来一支箭和那块红宝石，说是那只兀鹰已被人射死。国王接过箭来，发现箭上刻着的字母表明箭主人是他和优哩婆湿所生的儿子阿优娑。国王惊诧不已，因为他从未见优哩婆湿怀孕分娩。这时，一个女苦行者送来一个男孩，告诉国王说：这是优哩婆湿托她抚养的孩子。他已经念完书，也学会了射箭。今天，他违犯净修林戒规，射死了一只兀鹰。所以，净修林师尊吩咐她把这孩子送回优哩婆湿。国王让侍从找来优哩婆湿。优哩婆湿见到儿子，又喜又悲：喜的是终于与亲生儿子会面，悲的是自己马上就要返回天国。优哩婆湿向国王

坦露了真情：她是害怕兑现因陀罗的诺言，与国王分离，才瞒着国王，把刚生下的儿子偷偷交给女苦行者抚养。国王听后，明白自己就要与优哩婆湿分离，悲痛难忍，昏厥过去。醒来之后，他决定把阿优娑扶上王位，自己从此退隐山林，过遁世生活。就在这时，天使那罗陀前来向国王传达天神因陀罗的命令，恩准优哩婆湿和国王白首偕老。于是，皆大欢喜。

优哩婆湿和补卢罗婆娑的故事是印度最古老的神话之一，在《梨俱吠陀》、《百道梵书》、两大史诗和许多往世书中均有记载。《梨俱吠陀》中的这个故事带有母系社会色彩，描写优哩婆湿与补卢罗婆娑同居怀孕后，绝情地离开补卢罗婆娑。在《百道梵书》中，这个故事有所发展：经补卢罗婆娑再三恳求，优哩婆湿心生怜悯，设法让补卢罗婆娑变成一个乾达婆，与自己永远生活在一起。《毗湿奴往世书》中的这个故事与《百道梵书》大体相同。而迦梨陀娑根据自己所处的社会，进行创造性改编，赋予这个古老神话传说全新的意义。他着重歌颂优哩婆湿冲破天国罗网，大胆追求自由恋爱和世俗幸福的叛逆精神。

在迦梨陀娑的时代，妇女社会地位低下。优哩婆湿虽然是天女，但她作为歌伎，身子和命运全都掌握在天帝手中。正如优哩婆湿自己所说："我这个人是要听别人吩咐的"。[①]实际上，这种听命他人主宰的人身依附关系正是人间歌伎地位的反映。优哩婆湿热烈向往自由幸福，与人间帝王补卢罗婆娑一见钟情。正如补卢罗婆娑所说："虽然身子不能自主，她的心却是自由的"。当她偷偷从天上来到人间看望国王时，她的女友劝她慎重考虑这一举动，而她回答道："朋友啊！爱神逼着我来，我还有什么好考虑的呢？"她被逐出天国时，因陀罗出于怜悯而许诺她见到亲生儿子的面孔后重返天国。而她根本不愿重返天国。为此，她一生下儿子，看也不看一面，就忍痛托给别人抚养。当然，优哩婆湿身子和心的矛盾的最终解决

① 本节中《优哩婆湿》的引文均据季羡林译本(人民文学出版社，1962)。

还是靠因陀罗开恩。这是迦梨陀娑的时代局限。但优哩婆湿这个敢于冲击不合理制度的“叛逆的女性”形象已经树立起来，迦梨陀娑是完成了自己的历史使命的。

迦梨陀娑在剧中还塑造了另一个女性形象——王后，虽然着墨不多，但逼真动人。她最初发现国王和优哩婆湿之间的私情时，自然十分恼火。尽管国王向她认罪，也无法消除她的怒气。她确实看透了国王好色的本性，但又害怕自己“坚决不妥协，将来会后悔”。最后，她只得忍气吞声，向国王请罪，并表示：“不管夫君爱的哪一个女人，不管哪一个女人愿意同夫君共居，我都跟她和睦相处。”显然，迦梨陀娑既歌颂国王补卢罗婆娑凭自己降妖伏魔的勇力赢得优哩婆湿的爱情，也通过王后这个形象，客观地揭示他的渺小的一面。

《优哩婆湿》全剧富于浪漫色彩，诗情洋溢，风格爽健明朗，文字朴素、生动、优美，结构紧凑。其中的第四幕尤为著名。在这一幕中，迦梨陀娑充分发挥自己的诗歌天才，通过补卢罗婆娑向自然界生物和无生物探问优哩婆湿的下落，并伴以幕后的唱诗，将补卢罗婆娑失魂落魄的情状、他对优哩婆湿挚热的爱以及优哩婆湿的形体美，表达得淋漓尽致，具有极强的艺术感染力。

《沙恭达罗》(Abhijñānaśakuntala，剧名全译是《凭表记认出沙恭达罗》)是迦梨陀娑最杰出的作品，代表古典梵语戏剧的最高成就。此剧取材于印度古代传说，描写国王豆扇陀和净修林女郎沙恭达罗的恋爱故事。全剧共分七幕。

第一幕：国王豆扇陀来到郊外狩猎。在一座净修林里，他见到净修林尊师干婆的养女沙恭达罗。沙恭达罗是王族仙人憍尸迦和天女弥那迦的女儿，美貌绝伦。豆扇陀一见倾心，认为是“在后宫里也难找到的佳丽。”[①]而沙恭达罗正当青春妙龄，渴求爱情，也对豆扇陀一见钟情。

---

① 本节中《沙恭达罗》引文均据季羡林译本(人民文学出版社，1980)。

第二幕：豆扇陀为了追求沙恭达罗，一时不想回京城去了。太后派人召唤他回去过节，他就把随从人员打发回去，自己留下，借口要先尽国王的责任，保护净修林，然后再尽儿子的责任，伺候母亲。

第三幕：一天，豆扇陀在树林里，看见沙恭达罗病态恹恹，斜倚在一块铺满花朵的石头上，忍受着爱情之火的煎熬。在两位女友追问下，她吐露了自己的心声，并用指甲在荷叶上刻写一首情诗：

你的心我猜不透，但是狠心的人呀！日里夜里，

爱情在剧烈地燃烧着我的四肢，我的心里只有你。

这时，躲在一旁的豆扇陀激动地走上前来，也向沙恭达罗表白了自己的炽热爱情。沙恭达罗的女友希望豆扇陀不要欺骗沙恭达罗，说道："听说国王们都有许多爱人。你应该做到，不要使我们爱友的亲人为她伤心。"豆扇陀信誓旦旦地说：

尽管我后宫佳丽很多，我家里只有两宝可守，

一个是四周环绕的大地，一个是你们的朋友。

第四幕：豆扇陀和沙恭达罗以自主方式结了婚。婚后不久，豆扇陀启程回京城。临别时，他将刻有自己名字的戒指作为信物交给沙恭达罗，说是以后派人来接她。豆扇陀离去后，沙恭达罗终日相思绵绵。一天，一位以脾气暴躁闻名的大仙来到净修林，沙恭达罗心不在焉，怠慢了他。大仙当即发出咒语："你那个人决不会再想起你来。"沙恭达罗的女友着了急，跪倒在大仙脚下，恳求他宽恕。大仙总算发了点善心，说道："只要她的情人看到他给她的作为纪念的饰品，我对她的咒语就会失掉力量。"这时，净修林尊师干婆巡礼圣地回来。他祝贺沙恭达罗已同国王结婚，并派两名徒弟陪送沙恭达罗到国王那里去。沙恭达罗已经怀孕在身，干婆祝愿她受到丈夫敬重，并为丈夫生个儿子作大王，统治天下。沙恭达罗依依不舍地与净修林里的小鹿、蔓藤、可爱的众女友和慈祥的养父干婆一一告别。

第五幕：干婆的两个徒弟带着沙恭达罗来到京城，见到了国王豆扇陀。但是，豆扇陀已经完全忘却沙恭达罗。沙恭达罗想用豆扇陀给她作为信物的戒指破除他的疑惑，但突然发现自己手上的戒指已在途中失落。没有办法，沙恭达罗只得讲述他俩在净修林里共同生活的细节，想激起豆扇陀的回忆。干婆的徒弟也劝说豆扇陀道："这女孩子是净修林里长大的，她不会骗人的。"不料豆扇陀竟说：

在动物里雌的也是天生地机灵，
何况是一个女子，伶俐又聪明。
雌杜鹃把幼雏叫别种鸟去养育，
养育大了以后，它就飞向天空。

沙恭达罗听了怒不可遏，责骂豆扇陀道："卑鄙无耻的人！你以小人之心度君子之腹。谁还能像你那样披上一件道德的外衣，实在是一口盖着草的井"。最后，干婆的徒弟将沙恭达罗硬交给豆扇陀，辞别而去。沙恭达罗悲痛欲绝，向天求告。只见空中闪起一道金光，沙恭达罗的生母——天女弥那迦将她接回天国去了。

第六幕：一天，城里的巡检逮捕了一个渔夫，因为这个渔夫正在出售一枚刻有国王名字的戒指。渔夫辩白说自己不是窃贼，而是他捉住一条红鲤鱼，剖开鱼肚，发现里面有这枚戒指。巡检把戒指交给国王豆扇陀。豆扇陀见到这枚戒指，心情激动。他恢复了对沙恭达罗的记忆，痛悔自己的薄情。从此，他终日长吁短叹，泪水涟涟，在宫中画沙恭达罗的像，向侍从诉说沙恭达罗的美和自己对她的爱。

第七幕：不久，天神因陀罗派遣使者前来邀请豆扇陀去天国协同战胜恶魔。豆扇陀完成这个使命后，乘天车回国。途经金顶山，那里有天国仙人们的苦行林，豆扇陀下车礼拜。在苦行林，他见到一个长有王相的小孩。从两个女苦行者和这孩子的交谈中，他得知这孩子是沙恭达罗的儿子。恰好这时，沙恭达罗来到。豆扇陀上前相认，下跪求情，破镜重圆。他们一起拜见苦行林的尊师，接受尊师的祝福。然后，豆扇陀偕同沙恭达罗和儿子婆罗多返回京城。

关于豆扇陀和沙恭达罗的恋爱故事，最早见于《摩诃婆罗多》中的插话《沙恭达罗传》和巴利文《佛本生故事》中的《捡柴女本生》。它们的故事情节与迦梨陀娑的《沙恭达罗》大体一致，主要的不同是《沙恭达罗传》中没有仙人诅咒和失落戒指之事，《捡柴女本生》中虽有以戒指作信物这一细节，但也没有仙人诅咒和失落戒指之事。《莲花往世书》中的沙恭达罗故事在情节上几乎与迦梨陀娑的《沙恭达罗》完全一致。由于往世书成书年代较晚，一般认为迦梨陀娑的《沙恭达罗》主要取材于《摩诃婆罗多》，仙人诅咒和失落戒指完全可能是迦梨陀娑的创新。

迦梨陀娑的伟大之处在于他具有“点铁成金”的本领，能将古已有之的平凡故事改造成独具匠心的非凡诗篇。在《摩诃婆罗多》中，沙恭达罗的性格比较粗旷。豆扇陀在净修林里遇见她时，她亲口向豆扇陀讲述自己的身世；豆扇陀向她求爱时，她又提出条件——将来由她生下的儿子当王位继承人。而迦梨陀娑在《沙恭达罗》的前四幕中，着意刻画沙恭达罗的天真、善良和温柔。在第一幕中，她最初见到豆扇陀，先是惊恐不安，后又含情脉脉；当她的女友向豆扇陀介绍她的身世时，她羞羞答答，低头站在一旁，还佯装生女友的气。第三幕中，她向女友吐露了自己对豆扇陀的相思之情，而豆扇陀当面向她表白爱情时，她又“害起羞来”，“竟然窘得没话可说了。”她的女友故意撇下她，让她与豆扇陀谈情说爱。豆扇陀步步紧逼，而她却生怕做出越轨之事，处于一种进退两难的复杂心理状态。后来，她与豆扇陀按照婆罗门教法典所允许的乾达婆方式自主结婚。在第四幕中，她惜别净修林，准备前去京城与豆扇陀相会。她对养父、女友和净修林中的蔓藤、小鹿怀有无限深情，依依难舍。这一幕充满哀婉动人的离情别意，一向被印度传统认为是《沙恭达罗》中最美的一幕。一首流行的梵语诗歌说道：“《沙恭达罗》是迦梨陀娑的精华，而沙恭达罗离别的第四幕是《沙恭达罗》的精华”。

第五幕是全剧的高潮。沙恭达罗尽管天真、善良和温柔，但面对豆扇陀的忘情，她敢于抗争。她先是机智地追述与豆扇陀共同生活的细节，见豆扇陀仍不相认，便愤怒谴责豆扇陀“卑鄙无耻。”沙恭达罗性格中的这一面，既是对《摩诃婆罗多》中的沙恭达罗性格的继承，也是合乎实际生活逻辑的发展。沙恭达罗被遗弃后，虽然身在天国，仍没有弃绝尘世旧情。在第六幕中，她委托天女察看豆扇陀的情况。最后，在第七幕中，豆扇陀向沙恭达罗认错，沙恭达罗尽管饱尝辛酸，但她宽容大度，不咎既往，与豆扇陀重归于好。

总之，在迦梨陀娑的笔下，沙恭达罗的形象是丰满的，性格是完整的。可以说，他成功地塑造了一个后世不可企及的印度古典美

的女性形象。在印度人中间，只要一提起沙恭达罗，就意味是迦梨陀娑笔下的沙恭达罗，并自然地唤起一种妩媚温柔的形象和纯洁崇高的感情。

当然，就这部戏剧的表面情节而言，沙恭达罗的这场爱情波折的根源是仙人的诅咒，具有很大的虚幻性。然而，迦梨陀娑正是巧妙地利用了在印度古代特定历史条件下所允许的这种虚幻性，高度真实地反映社会现实。从《摩罗维迦和火友王》一剧中火友王对"宫娥"摩罗维迦的追逐、《优哩婆湿》一剧中王后的含垢忍辱和《沙恭达罗》第五幕幕后传出的王后的哀怨歌声，都说明喜新厌旧、拈花惹草是这些帝王的共同本性。迦梨陀娑深切同情被损害、被侮辱的女性。但作为一个宫廷诗人，他不可能对于这种不合理的社会现象予以直接的揭露和抨击。而仙人的诅咒恰好为他提供一个艺术契机，使他能在虚幻性的掩护下，揭示真实，抒发胸臆。他不仅借沙恭达罗之口，痛斥国王"口蜜腹剑"、"卑鄙无耻"，而且还借护送沙恭达罗的苦行者之口，警告国王说：骗子的下场是"灭亡！"这应该说是迦梨陀娑的伟大艺术天才的表现。

《沙恭达罗》全剧闪烁着迦梨陀娑进步思想的光辉。它赞美纯真的爱情，颂扬下层人民的正直善良和他们对美好生活的向往，并以婉转曲折的方式批评统治阶级的荒淫。同时，迦梨陀娑充分施展自己的诗歌和戏剧才能，全剧诗意盎然，情节波澜起伏、曲折有致，人物性格鲜明，心理刻画细腻，风景描绘优美，语言丽而不华、朴而不质，达到了内容和形式的完美统一。

《沙恭达罗》在古代印度广泛流传，因而版本很多，大致分为四类：孟加拉本、克什米尔本、中印度本和南印度本。在中世纪，又被大量译成各种印度方言。在近代，也正是《沙恭达罗》首先为迦梨陀娑赢得了世界声誉。十八世纪末，《沙恭达罗》相继被译成英文和德文，在欧洲文学界，尤其在德国，引起巨大反响。歌德写诗赞美道：

倘若要用一言说尽——

春华秋实，大地天国，
心醉神迷，惬意满足，
那我就说：沙恭达罗！

歌德的名著《浮士德》开头的“舞台序曲”就是有意模仿《沙恭达罗》的序幕。席勒也对《沙恭达罗》推崇备至，说道：“在古代希腊，竟没有一部书能够在美妙的女性温柔方面，或者在美妙的爱情方面与《沙恭达罗》相比于万一”（转引自季羡林：《〈沙恭达罗〉译本序》）。当时欧洲文学界正处在浪漫主义兴起时期，对遥远的东方怀有强烈的好奇心和朦胧的美好感。《沙恭达罗》恰在这时翻译出版，大大激发了欧洲学者进一步研究和翻译介绍印度和东方文学的热情。正如德国诗人弗·施莱格尔所说，人们想通过印度“展示至今淹没在黑暗中的原初世界历史。特别是在《沙恭达罗》出版后，那些诗歌爱好者希望从那里收集到许多同样优美的亚洲精神作品，充满爱和魅力，生气勃勃。”

在我国，自本世纪二十年代起，出现过多种《沙恭达罗》译本——《失去的戒指》（第四、五幕，焦菊隐译，《京报·文学周刊》，1925）、《沙恭达娜》（王哲武译，《国闻周报》第六卷）、《沙恭达罗》（王维克译，1933）、《孔雀女金环重圆记》（卢前译，1945）、《沙恭达罗》（王衍孔译，1947）和《莎昆妲萝》（糜文开译，1950）。这些译本都是根据英译本和法译本转译的。一九五六年，我国首次出版依据梵文原著翻译的《沙恭达罗》（季羡林译）。中国青年艺术剧院还先后两度将《沙恭达罗》搬上舞台，受到我国观众欢迎。

第五节 戒日王的戏剧

戒日王（Śilāditya，590—647）本名喜增（Harṣavardhana），是印度古代著名帝王。由于玄奘《大唐西域记》、慧立《大慈恩寺三藏法师传》和道宣《释迦方志》等中国佛教典籍以及波那的《戒日王传》

所提供的史料，我们才对戒日王的生平事迹有较为详细的了解。喜增属于吠舍种姓。父亲名叫光增，是萨他泥湿伐罗国的国王。六世纪时，北印度王国林立。光增王将女儿罗阇室利嫁给曲女城王子哥罗诃伐剌曼，两国结成联盟。604年，光增王病故。605年，摩腊婆国入侵曲女城，杀死哥罗诃伐剌曼。喜增的哥哥王增立刻率兵前去复仇，击败摩腊婆王，但没有找到妹妹罗阇室利。606年，王增被摩腊婆国盟友设赏迦王害死，于是喜增登位，自号"戒日王"。他告诫诸臣说："兄仇未报，邻国不宾，终无右手进食之期。凡尔臣僚，同心协力。"此后，他"总率国兵，讲习战士。象军五千，马军二万，步军五万，自西徂东，征伐不臣。象不解鞍，人不释甲"，用了六年时间，统一北印度。在此期间，他也找回遁入文底耶森林的妹妹罗阇室利，与她"共知国事。"这时，罗阇室利已经皈依佛教。戒日王的祖先崇拜太阳神，他本人原先崇拜湿婆神，可能是在他的这位妹妹的影响下，后来兼信佛教。玄奘在戒日王在位期间访问印度。他和戒日王的交往和友谊肯定是对戒日王晚年崇尚佛教起了很大促进作用。但戒日王并不排斥其他宗教，而是对佛教和婆罗门教采取兼收并蓄的态度。他平时既供养佛僧，也供养婆罗门。就在他特邀玄奘参加的第六次"无遮大会"上，也是第一天崇拜佛陀，第二天崇拜太阳神，第三天崇拜湿婆神。

戒日王在位期间大力提倡和奖励文化学术活动，当时著名的古典梵语小说家波那、诗人摩由罗和地婆迦罗都受到他的恩宠。他本人也是一位诗人和戏剧家，现存作品有诗歌《八大灵塔梵赞》(即《八大灵塔名号经》，宋法贤译)，戏剧《妙容传》、《璎珞传》和《龙喜记》。在戒日王死后不久访问印度的义净，在《南海寄归内法传》中曾记载说："戒日王取云乘菩萨以身代龙之事，辑为歌咏，奏谐弦管，令人作乐，舞之蹈之，流布于代"。指的就是戒日王的戏剧《龙喜记》。

长期以来，有学者怀疑戒日王是这些剧本的真正作者。主要根

据是，曼摩吒（约十一、十二世纪）的诗学著作《诗光》在论及诗歌的功用之一“获得财富”时，举例说是像陀婆迦（另一版本是波那）等人从戒日王那里获得财富那样。随后有些《诗光》注家加以诠释，说陀婆迦（或波那）因创作《璎珞传》而从戒日王那里获得财富。这些证据缺乏足够的说服力。首先，它们是十分晚出的说法；其次，按《诗光》本文，也只能理解为泛指戒日王赏赐诗人钱财，而不能够确指戒日王收买诗人创作权。因此，我们目前仍然可以依据这三部剧本的署名，确定它们是戒日王的作品。

《妙容传》（Priyadarśikā，四幕剧）和《璎珞传》（Rātnāvalī，四幕剧））都取材于优填王传说，被后世学者称作是“姐妹剧”。

《妙容传》的剧情是讲：羯陵伽王多次求娶耋伽国公主妙容，但耋伽王将妙容许给了犊子国优填王。于是，羯陵伽王举兵进犯耋伽国，俘虏耋伽王。耋伽王的侍臣带着妙容逃往文底耶森林避难。不料，文底耶国遭到犊子国进攻，文底耶王被杀，妙容被当作文底耶王的女儿，掠回犊子国。优填王吩咐王后仙赐照管这位公主（第一幕）。一天，优填王和弄臣来到御花园，看见妙容（现在名叫林女）和一位侍女正在采集莲花。优填王为林女的美貌所迷，躲在一旁尽情观赏。忽然，林女遭到蜜蜂围攻。她撩起衣服捂住脸，向远处的侍女呼救。优填王趁此机会，冒充侍女上前搂抱妙容，为她驱赶蜜蜂。随即，林女发现这人不是侍女，惊恐地躲开。但从弄臣口中得知这人就是优填王，她又暗暗高兴（第二幕）。此后，林女和优填王互相思慕。一天，宫廷戏院准备演出仙赐和优填王相爱的故事，由林女扮演仙赐，另一位侍女扮演优填王。而在演出时，优填王暗中替代侍女，亲自登场。仙赐起初只是感到“优填王”的表演过火，后来发现事情真相，怒不可遏，立即打断演出，带走林女（第三幕）。从此，林女被王后囚禁起来。她出于绝望，企图自尽。这天，仙赐正在为自己的姨夫耋伽王的命运担忧。优填王前来安慰她说，他已经派兵前去攻打羯陵伽国，拯救耋伽王。随即，优填王的统帅和耋伽王的侍臣

前来报告胜利消息：羯陵伽王已被杀死，盎伽王已经复位。同时，侍臣向仙赐和优填王诉说妙容失踪的经过。这时，侍女前来报告林女已经服毒。仙赐命令将林女带来，让优填王用咒术救活她。这样，侍臣认出林女就是妙容。而仙赐得知林女是自己的表妹，也就同意她与优填王成婚(第四幕)。

《璎珞传》的剧情是讲：犊子国宰相负轭氏为了扩大优填王的势力，决定让优填王与锡兰国联姻。他放出仙赐王后死于火灾的谣言，诱使锡兰王同意将女儿璎珞嫁给优填王。锡兰王的大臣婆苏菩提陪同璎珞渡海前往犊子国，途中不幸沉船。璎珞被一位犊子国商人救起，转送到仙赐那里。因为她是从海中得救的，从此得名海女。在春节庆典中，海女见到优填王，两人互相爱慕(第一幕)。一天，海女画了一幅优填王的画像，并向女友吐露自己对优填王的爱情。优填王听到鹦鹉学说海女的话语，又看见这幅画像，得知海女的真心。而海女从优填王和弄臣的谈话中，也得知优填王的真心(第二幕)。弄臣出谋划策，让海女扮作仙赐王后与优填王幽会。不料，这个计谋被人偷听。仙赐先于海女来到幽会地点，严厉责备优填王。海女到达后，明白优填王的尴尬处境，便想自尽。她被弄臣及时救下，终于与优填王相会。仙赐本已离开，但觉得方才不该对优填王发火，这时又返回来想与优填王和解。这样，她撞见了海女和优填王。一怒之下，她带走海女，将她囚禁在后宫(第三幕)。一天，一个魔术师前来献艺。同时，婆苏菩提赶到，向优填王讲述他们沉船的遭遇。忽然，后宫起火(其实，这是魔术师施展的魔术)。仙赐惊恐地说，海女还在里面。优填王冲进后宫，救出海女。婆苏菩提认出海女就是璎珞。负轭氏此时承认：包括魔术师献艺在内，这一切都是他安排的计策。最后，仙赐欣然同意璎珞与优填王成婚(第四幕)。

显然，《妙容传》和《璎珞传》在主题、人物和情节上大同小异，都是描写宫廷风流韵事，而且有一种固定的格式——国王爱上一位宫女，弄臣牵线搭桥，而王后从中作梗，最后发现这位宫女的真

实身份是公主，于是皆大欢喜。这是与迦梨陀娑的《摩罗维迦和火友王》同一类型的宫廷喜剧。这类喜剧的思想境界一般都很低，纯粹供帝王后妃娱乐消遣之用。在戒日王之后，仍有不少梵语作家依照这种模式创作这类戏剧，但大多被历史淘汰了。在戒日王的这两部剧本中，《璎珞传》的艺术性较高，语言简洁流畅，情节生动紧凑。而且，它恪守古典梵语戏剧的剧作规则，所以常在梵语诗学著作中受到称引。《妙容传》第三幕中的"戏中戏"(garbhanāṭaka)，可以说是戒日王在戏剧表现形式方面的一个创新。此后，薄婆菩提在《后罗摩传》和王顶在《迦布罗曼阇利》中都采用了这一表现手法。

在戒日王的三部戏剧中，较有特色的还是《龙喜记》(Nāgānanda，五幕剧)，剧情是讲：

持明国太子云乘将国家委托大臣治理，一心侍奉隐居山林的父母。这天，他遵照父亲的吩咐，来到摩罗耶山寻找新的隐居地。在摩罗耶山的高利女神庙里，他遇见悉陀国美丽的公主摩罗耶婆提。两人虽然互不相识，但一见钟情(第一幕)。此后，两人互相思恋。一天，摩罗耶婆提在侍女陪同下，来到檀香藤凉亭，排遣相思的痛苦。随即，云乘也在弄臣陪同下，来到这个凉亭。摩罗耶婆提和侍女赶紧躲在无忧树后面。从云乘和弄臣的谈话中，摩罗耶婆提得知云乘爱上一位女子，并在石座上画了这位女子的像。摩罗耶婆提并不知道这位女子就是她自己，故而感到绝望。这时，她的哥哥密多罗婆苏也来到凉亭，告诉云乘太子说：悉陀国王愿将公主摩罗耶婆提嫁给他。而云乘太子不知道这位公主就是他心上的恋人，故而表示拒绝。摩罗耶婆提顿时晕厥，醒来后，准备在无忧树上自缢。侍女呼救，云乘应声前去援救，这才解除了双方的误会(第二幕)。云乘和摩罗耶婆提举行了结婚大典。次日，他俩同游御花园。密多罗婆苏前来通知云乘，持明国已被摩登伽王侵占，他准备领兵前去收复。不料云乘表示反对，不愿为争夺王国而屠杀生灵(第三幕)。

一天，云乘和密多罗婆苏在海边散步。云乘看见山峰上成堆的

龙骨。密多罗婆告诉他说：龙王为避免龙族毁灭，每天主动送一条龙给金翅鸟吃，天长日久，残骸成堆。这天，恰好轮到龙太子作为牺牲品。云乘见到龙王哀号恸哭，不愿与龙太子分离的悲惨情状。他心生怜悯，毅然抢先上山，代替龙太子献身金翅鸟（第四幕）。云乘的父母和摩罗耶婆提悲痛欲绝，与龙太子一起沿着路上的血迹上山找到云乘。云乘已经遍体伤残，奄奄一息。临死前，他教诲金翅鸟今后应该行善积德，不要杀生。金翅鸟受到感化，痛悔前非。在即将举行火葬仪式时，摩罗耶婆提向高利女神发出呼吁。高利女神顿时出现，用仙水救活云乘。同时，帝释天应金翅鸟的恳求，降下甘露，救活了过去死难的群龙（第五幕）。

据《龙喜记》的序幕可知，这部戏剧取材于佛经《持明本生》。《持明本生》原典已佚，但云乘的故事由《菩萨譬喻如意藤》（残本）和《故事海》保存了下来。佛经中著名的尸毗王割肉饲鹰和摩诃萨埵王子舍身饲虎等故事，与云乘太子以身代龙故事相似，都是宣扬佛教舍身求法的教义。尽管如此，《龙喜记》并不是一部纯粹的佛教戏剧，而是一部佛教和婆罗门教相混合的戏剧。在序幕中，开场的献诗是献给佛陀的，而舞台监督的开场白表明这部剧本是在因陀罗的节日上演的。剧情发展到最后，云乘和群龙得以死而复生，都借助高利女神（湿婆的妻子）和因陀罗的神力。这显然是戒日王本人对佛教和婆罗门教兼容并包的宗教思想在戏剧创作上的反映。从戏剧艺术的角度看，《龙喜记》是有缺陷的。它的前三幕表现云乘和摩罗耶婆提恋爱和结婚的故事，后两幕表现云乘以身代龙的故事，而两者之间在主题、人物性格和情节发展方面缺乏有机的联系，给人一种前后剧情脱节的感觉。

第六节　毗舍佉达多的《指环印》

毗舍佉达多（Viśākhadatta）是古典梵语名剧《指环印》

(Mudrārākṣasa，剧名全译是《指环印和罗刹》或《凭指环印捉住罗刹》)的作者。他的生平事迹不详。仅据《指环印》序幕中舞台监督的介绍，得知他的祖父是封建领主，他的父亲享有“摩诃罗阇”(“大王”)的称号。这说明他出身封建贵族世家。另外，在《指环印》的终场诗中，称颂了一位击退蔑戾车侵略者的君王。这位君王名叫月护，与《指环印》中的月护(孔雀王朝开创人)同名。一般说来，终场诗中称颂的君王应是该剧作者生活时代的君王。因此，有些学者认为终场诗中的月护是笈多王朝的月护(音译旃陀罗笈多)二世，约376—414年在位。也就是说，毗舍佉达多的年代可以定在四、五世纪。但是，在《指环印》的另外一些抄本中，这位君王的名字不是月护，而是阿凡提伐刺曼、丹提伐刺曼或兰提伐刺曼等。在印度历史上，名叫阿凡提伐刺曼的君王有两位：一位属于六世纪，另一位属于九世纪；名叫丹提伐刺曼的君王属于八世纪。这样，又有一些学者各抒己见，分别据此确定毗舍佉达多的年代。总之，有关他的年代，迄今尚无定论。我们现在按照比较通行的说法，将他排在七、八世纪。

《指环印》是七幕剧，取材于公元前四世纪孔雀王朝兴起时期的历史。剧中的国王月护和宰相贾那吉耶(又名憍提利耶，即《利论》的作者)是历史人物，但他们的政敌——旧朝宰相罗刹缺乏历史依据，故事情节也可能纯属虚构。

根据此剧本身所提供的故事背景是：摩揭陀国难陀王在智勇双全的婆罗门宰相罗刹的辅佐下，国势强盛。难陀王有八个儿子。另外，他与一个首陀罗妇女生了一个儿子，名叫月护。难陀王傲慢粗暴，一次当众羞辱精通政治的婆罗门贾那吉耶，剥夺他的首席荣誉地位。为此，贾那吉耶发誓要摧毁难陀王朝。终于，他买通山区国王波婆多迦，围攻摩揭陀国首都，杀死难陀及其八个儿子，拥月护为王，建立了孔雀王朝。罗刹忠于旧王朝，力图复辟。他先与波婆多迦交朋友，为复辟作准备。但贾那吉耶施计毒死波婆多迦，扑灭了

罗刹的希望。于是，罗刹逃往国外，与波婆多迦的儿子摩勒耶盖杜结盟，图谋推翻新王朝。《指环印》的剧情就从这里开始。

第一幕：贾那吉耶决心彻底粉碎罗刹的复辟阴谋，并争取罗刹归顺新王朝。他认为智勇双全的忠臣罗刹是新王朝宰相的理想人选：

倘若愚笨怯懦，忠诚有何用？
倘若聪明勇敢，不忠也不行。
其他臣仆如同妻子分享荣辱，
唯有智勇忠，才配辅佐王政。（Ⅰ.15）

他已在全国各地布下密探。一个伪装游方僧的密探前来报告说：他发现罗刹的妻子和儿子藏在珠宝商旃陀那陀娑家里，并捡到罗刹的指环印。于是，贾那吉耶利用这个指环印设计圈套。他口授一封假信，派心腹西达尔特格去让罗刹的原秘书夏格德陀娑笔录。然后，他把盖上罗刹指环印的假信和指环印一并交给西达尔特格，向他面授机宜。同时，他下令逮捕夏格德陀娑和珠宝商。

第二幕：罗刹也有许多密探潜伏在摩揭陀国内收集情报。一个伪装耍蛇人的密探回来报告说，罗刹施展的种种计谋已被贾那吉耶一一挫败，夏格德陀娑和珠宝商也被逮捕。这时西达尔特格执行贾那吉耶的秘密计划，假装从法场上救出夏格德陀娑，前来投奔罗刹。罗刹信以为真。西达尔特格还把罗刹的指环印交还罗刹。罗刹吩咐夏格德陀娑保管。

第三幕：贾那吉耶假装与月护王发生争吵而辞职，以此迷惑敌方，为实施下一步计策作准备。

第四幕：贾那吉耶安插在敌方的间谍在摩勒耶盖杜面前挑拨离间，说罗刹仇恨的是贾那吉耶而不是月护王，一旦月护王摒弃贾那吉耶，罗刹就会与月护王言归于好。这样，摩勒耶盖杜对罗刹产生怀疑。而罗刹听到贾那吉耶和月护王“关系破裂”的消息，十分高兴，对夏格德陀娑说道：“月护王已经操在我的掌心。这下，旃陀那陀娑就要获释，你和你的妻儿也将团聚。”摩勒耶盖杜偷听并误解了这些话，加深了对罗刹的怀疑。

第五幕：贾那吉耶安插在敌方的间谍又在摩勒耶盖杜面前造谣说，毒死他父亲的不是贾那吉耶而是罗刹，以煽动他对罗刹的仇恨。接着，西达尔特格假装企图非法逃回摩揭陀国，替罗刹送信。他被卫兵抓获后，交出那封盖有罗刹指环印的假信。信的内容是捏造罗刹与其他几位盟王密谋反对摩勒耶盖杜。罗刹面对好友夏格德陀娑的笔迹和自己的指环印戳，辩白不清。摩勒耶盖

杜中了反间计，下令处死与罗刹"勾结"的五位盟王，并驱逐罗刹出境。

第六幕：盟军阵营大乱，贾那吉耶安插在那里的一批间谍乘机捕获摩勒耶盖杜。贾那吉耶也及时出兵，全歼盟军。罗刹绝望地回到摩揭陀国。他听说月护王已经下令处死珠宝商，于是决定牺牲自己，赎出朋友。

第七幕：法场上，珠宝商正在与妻儿诀别。罗刹赶到，要求刽子手刀下留人。随即，贾那吉耶和月护王来到法场。贾那吉耶向罗刹挑明他所施展的一系列计谋，目的是为了争取罗刹担任新王朝的宰相。罗刹为了拯救忠诚的朋友珠宝商，只得同意归顺新王朝，接受宰相职位。

这是一部纯粹的政治剧。全剧情节复杂，但并不枝蔓凌乱，从头至尾紧紧扣住贾那吉耶施计降服罗刹这一主题。剧中既无插科打诨的丑角，也无惊心动魄的战斗场面，更无缠绵动人的爱情插曲，甚至没有一个女主角，完全依靠步步深入的戏剧冲突本身吸引观众，显示了毗舍佉达多非凡的编剧才能。

剧中两位主角贾那吉耶和罗刹是印度列国纷争和帝国统一时代的政治家形象。贾那吉耶显然是个擅长阴谋诡计的铁腕人物。但他协助出身低微的月护推翻难陀王朝，并非为了追求个人的荣华富贵。在月护登上王位后，他身为宰相，依然居住在一座简陋的房屋里。既然推翻难陀王朝的誓愿已经实现，他决定退出政治舞台。可是在退出之前，他必须降服罗刹，这样既能彻底消除复辟隐患，又能为新王朝招纳一个理想的宰相。他和罗刹是政敌，但从不怀私仇。他不仅敬重智勇双全的忠臣罗刹，也赏识忠于罗刹的珠宝商。这位珠宝商宁死也不肯出卖罗刹的妻儿。因而，在成功地迫使罗刹接受宰相职位后，贾那吉耶指定这位珠宝商担任全国商会会长。

如果说贾那吉耶这位政治家还有超脱现实的一面，那么，罗刹完全是位执著现实的政治家。他披肝沥胆，为自己的主子尽忠效劳。即使难陀王朝已被推翻，难陀已被杀死，他仍然一心要为难陀复仇，以慰主子亡灵。他象贾那吉耶一样，善于施展政治计谋。但与贾那吉耶相比，他的性格中具有较多的人情味，故而容易失于轻信，最终败在贾那吉耶手下。

从全剧的倾向看，作者没有以成败论英雄，而对这位政治家同样推崇。需要指出的是，在作者笔下，政治斗争中运用阴谋诡计不仅是正当行为，而且是政治家智慧的具体表现。这与现存憍底利耶的政治著作《利论》中的观点相符，反映了列国纷争时代统治阶级的道德观念。

除了《指环印》外，毗舍佉达多还写有三部剧本：《罗摩的欢乐》(Rāghavānanda)、《情网》(Abhisārikāvañcitaka)和《王后和月护》(Devīcandragupta)。这三部剧本均已失传，仅从现存的一些古典梵语诗学著作中得知它们的大概内容。《罗摩的欢乐》取材于罗摩故事。《情网》取材于优填王传说，描写莲花公主嫁给优填王以后，渐渐与大王后仙赐产生矛盾。而优填王偏爱仙赐，疏远莲花公主。忽然，优填王的儿子被人谋杀，莲花公主受到怀疑。她含冤逃入森林。后来，优填王在森林里与身著山区部落妇女服装的莲花公主重逢，两人言归于好。《王后和月护》取材于笈多王朝月护王的历史传说：月护的哥哥在位时，遭到塞种人围困，被迫答应献出王后。月护不甘忍受这种屈辱，挺身而出，乔装王后深入敌营，刺死敌王。月护由此名声大振。后来，他与哥哥发生冲突，为了保护自己而装疯。最后，他取代哥哥为王，并娶哥哥的王后为妻。

从《指环印》和现已失传的这三部剧本的内容看，毗舍佉达多是个擅长描写宫廷和政治斗争的戏剧家。而将这四部剧本放在整个古典梵语戏剧领域里加以考察，显然《指环印》最富特色，别具一格。这也许是唯独《指环印》得以完整流传下来的原因。

第七节　薄婆菩提的戏剧

在古典梵语戏剧史上，薄婆菩提(Bhavabhūti)的声誉仅次于迦梨陀娑。他著有三部戏剧：《茉莉和青春》、《大雄传》和《后罗摩传》。我们从这些剧本的序幕里舞台监督所作的介绍中，得知他的一些

生平事迹。

薄婆菩提出生在印度西南部维达巴国波德摩普尔城的一个婆罗门世家。他的家族恪守吠陀礼仪，举行苏摩祭，并保存五堆祭火。他的前五代祖先名叫摩诃迦维（意谓“大诗人”），他的父亲名叫尼罗甘特（意谓“青项”）。他本人又名室利甘特（意谓“吉项”）。薄婆菩提学问渊博，精通吠陀、奥义书、数论和瑜伽等许多婆罗门教经典，也熟谙戏剧、政治和情爱理论。他自称是“语言大师”，“语言女神犹如忠诚的妻子，与他形影不离。”

薄婆菩提在早期没有获得朝廷恩宠，颇有怀才不遇之感。他与演员交往密切。一些学者认为，薄婆菩提在波德摩普尔城创作了第一部戏剧《大雄传》。但这部戏剧受到当地人士挑剔指谪。薄婆菩提愤愤不平，不久离开故乡，迁居印度北部的学术中心波德摩婆提城。他在那里创作了《茉莉和青春》和《后罗摩传》。在《茉莉和青春》的序幕中，他表白道：

确实有些人在贬低我们，
深知我的创作不为他们；
当今和未来有我的知音，
因为时间无限，大地无垠。（Ⅰ.6）

薄婆菩提的预言没有落空。这两部戏剧的演出获得成功，他的名声大振。最后，他成为曲女城国王耶索沃尔曼的宫廷诗人。

关于薄婆菩提是曲女城宫廷诗人这一史实见于毗尔诃纳（十二世纪）的历史叙事诗《王河》：“耶索沃尔曼本人是诗人，由伐格波提罗阇和薄婆菩提等人侍奉。他被[罗利多迪底耶]战胜，成为后者品德的歌颂者”（Ⅳ.144）。伐格波提罗阇就是俗语叙事诗《高达伏诛记》的作者。《高达伏诛记》歌颂耶索沃尔曼的征战业绩，其中也含有作者对薄婆菩提诗艺的由衷赞美。这部作品无疑写于耶索沃尔曼在位期间。有的学者根据诗中描写的日环食，推算出写作年代是733年。据我国《旧唐书》（卷一九八）记载：“〔开元〕十九年十月，

中天竺国王伊沙伏摩遣其大德僧来朝贡”。开元十九年即731年，中天竺国王伊沙伏摩即曲女城国王耶索沃尔曼(Yaśovarman)。迦湿弥罗国王罗利多迪底耶在哪一年战胜曲女城国王耶索沃尔曼，无法考定。但据《王河》提供的迦湿弥罗帝王谱系，并据我国《新唐书》(卷二二一下)提供的有关其中一位帝王的史实——“〔开元〕八年，诏册其王真陀罗秘利(即 Candrāpīḍa)为王”，可以推算出罗利多迪底耶的在位时间约为724—761年。综合以上材料，我们可以比较肯定地将薄婆菩提的生平年代定在七世纪下半叶和八世纪上半叶。

关于薄婆菩提戏剧的编年次序，一般认为是《大雄传》、《茉莉和青春》和《后罗摩传》；也有学者认为是《茉莉和青春》、《大雄传》和《后罗摩传》。我们为叙述方便起见，采取后一种排列次序，因为《大雄传》描写罗摩登基前的故事，《后罗摩传》描写罗摩登基后的故事，在情节上有连续性。

《茉莉和青春》(Mālatīmādhava)是十幕剧，描写两对青年争取自由婚姻的故事。茉莉是波德摩婆提国宰相菩利婆苏的女儿，青春是维达巴国大臣提婆罗多的儿子。早在菩利婆苏和提婆罗多的求学时代，他俩已经发誓结下儿女亲家。如今儿女长大成人，提婆罗多表面上打发儿子青春到波德摩婆提求学，实际上是想提醒菩利婆苏兑现过去的誓约。然而，国王已经要求菩利婆苏将茉莉许给国王的幸臣南达纳，茉莉的教母——尼姑迦曼德吉早年与菩利婆苏和提婆罗多是同学。她决心从中撮合，成全茉莉和青春的婚事。剧情由此展开。

第一幕：茉莉和青春互不认识，也不知道父辈为他们订下的婚约。迦曼德吉在徒弟阿婆罗吉达和茉莉的女友罗宛吉迦的协助下，巧妙地为茉莉和青春提供互相照面的机会。茉莉和青春一见钟情，互相爱慕。茉莉画了一幅青春的肖像。青春见到这幅肖像，明白了茉莉的心迹。他在自己的肖像旁画上茉莉的肖像，并题了一首诗：

世上有新月等等美景，

令人心醉，令人神迷，
但唯独目睹她的月貌，
才是我平生盛大节日。(Ⅰ.36)

第二幕：茉莉见到画像和题诗，也明白了青春的心迹。她向罗宛吉迦倾诉自己相思的痛苦。罗宛吉迦鼓励她与青春结合，而她怕辱没家庭名声。随后，迦曼德吉前来告诉她说，她的父亲已经同意将她许配给国王的幸臣南达纳。这消息对茉莉如同晴天霹雳。迦曼德吉暗示她效法古代的沙恭达罗、优哩婆湿和仙赐，与青春自由结婚。

第三幕：罗宛吉迦陪同茉莉在花园中采花。在迦曼德吉的安排下，青春也来到花园，躲在一旁偷看茉莉。青春第一次亲耳听到茉莉说话的声音，无比激动：

乍闻心上人的话音，
我浑身颤动汗毛竖，
犹如喜逢新雨普降，
迦丹波树顿时发芽。(Ⅲ.7)

正当迦曼德吉、罗宛吉迦和茉莉谈话之间，忽然传来呼救声：老虎出笼，南达纳的妹妹摩德衍蒂迦生命危险！在场的人闻声前往。这时，青春的朋友摩格伦德已经杀死老虎，救出摩德衍蒂迦。

第四幕：南达纳的使者前来召唤摩德衍蒂迦回家，说是国王已经宣布将茉莉许配给她的哥哥。青春听此消息，万分懊丧。迦曼德吉安慰他，表示一定尽力促成他和茉莉的姻缘。茉莉也埋怨父亲残忍，哀叹自己命苦，失去了生存的愿望。

第五幕：青春来到火葬场叫卖人肉，意在取得妖魔的恩惠，实现自己的愿望。忽听火葬场附近的神庙里传来哭喊声，原来一对妖巫师徒已将茉莉抓来，准备用她祭神。茉莉在临死前表达对青春的眷恋。妖巫举刀欲斩之际，青春冲上前去，救出茉莉。

第六幕：茉莉就要嫁给国王的幸臣南达纳了。在举行婚礼之前，茉莉先到庙中拜神。迦曼德吉事先已布置青春和摩格伦德藏在庙中。茉莉在庙中向女友罗宛吉迦倾诉自己对青春的忠贞不渝的爱，表示要以身殉情。当她伤心地扑倒在罗宛吉迦脚下时，青春走出来，代替罗宛吉迦站在茉莉跟前。茉莉泪眼模糊，站起身来拥抱“罗宛吉迦”，而没认出是青春。后来，他把青春送给她的

花环作为最后的纪念品佩在“罗宛吉迦”胸前时，才发现自己拥抱的原来是青春。趁此机会，大家说服茉莉与青春进行自由结婚。迦曼德吉对茉莉说道：

你俩一见钟情，心心相印，

你俩形容憔悴，同病相怜；

姑娘啊！面对情郎莫犹疑，

让爱神的智慧和愿望实现。（Ⅵ.15）

迦曼德吉让茉莉和青春到她的寺院后面的花园里去举行婚礼，并让摩格伦德男扮女装，冒充茉莉去嫁给南达纳。

第七幕：摩格伦德冒充茉莉与南达纳举行了婚礼。在洞房里，“茉莉”坚决拒绝俯就南达纳，南达纳一怒而去。摩德衍蒂迦进屋来，想要申斥“茉莉”对她的哥哥的无礼行为。但罗宛吉迦和迦曼德吉的徒弟佛护巧妙地把话题引向摩格伦德，诱发摩德衍蒂迦吐露自己对摩格伦德的炽热爱情。于是，摩格伦德卸下扮装，拉住摩德衍蒂迦的手，也向她表白爱情。在佛护的鼓动下，他俩仿效茉莉和青春，逃到迦曼德吉的寺院进行自由结婚。

第八幕：国王派兵前来搜捕，摩格伦德和青春奋力抵御。国王目睹他俩英勇非凡，又得知他俩出身高贵，便说服菩利婆苏和南达纳承认既成事实。而那时茉莉因孤单一人留在一边，被一个小妖巫劫走。这个小妖巫就是青春在火葬场上杀死的那个大妖巫的徒弟。她为了替师傅报仇，准备将茉莉处以极刑。

第九幕：青春和摩格伦德四处寻找茉莉。青春心急如火，泪涌如泉，呼天抢地，两度昏厥。摩格伦德也哀伤不已，决定投河自尽。这时，迦曼德吉的徒弟绍达蜜尼赶到，拉住了他。绍达蜜尼是个瑜伽行者，具有无上法力，已从小妖巫手中救出茉莉。

第十幕：青春偕同茉莉而归。茉莉的父亲因忍受不了失去女儿的痛苦，已经上山准备自焚。茉莉听此消息，昏死过去。众人向绍达蜜尼求救。绍达蜜尼召来一阵急雨，浇醒茉莉，同时救下正要投身火堆的茉莉的父亲。最后，绍达蜜尼带来国王的信，信中表示应允茉莉和青春、摩德衍蒂迦和摩格伦德两对婚姻。

薄婆菩提在此剧中热情讴歌青年男女追求恋爱和婚姻自由的强烈愿望和勇敢精神。他认为“内因联系万物，爱情不靠外因”（Ⅰ.24）。他指责“那些擅长政治计谋的人不关心儿女的幸福”（Ⅱ.7）。青春和茉莉、摩格伦德和摩德衍蒂迦这两对青年为了实现自己

的爱情，敢于冲破封建礼教的束缚，甚至发展到武装抗拒，迫使最高统治者让步。这样大胆泼辣，锋芒毕露，在古代印度描写爱情的剧作中是罕见的。

在《故事海》(第十三卷)中，有个故事与《茉莉和青春》的剧情相似。这个故事描写一个婆罗门青年与刹帝利少女摩蒂罗婆提相爱。而摩蒂罗婆提的父亲却将女儿许配给一个刹帝利青年。在摩蒂罗摩提成婚之日，这个婆罗门青年上吊自尽，被另一个婆罗门青年救下。在后者的建议下，他俩藏在庙中。摩蒂罗摩提进入庙中拜神，祈求与心上人在下世结合。然后，她准备上吊自尽，他俩出来救下她。另一个婆罗门青年让这个婆罗门青年和摩蒂罗摩提结伴出逃他乡，自主结婚。而他穿上摩蒂罗摩提的衣裳，乔装新娘，代她去完婚。当晚，他巧遇另一位刹帝利少女。他曾在一次疯象乱窜的危急场合救护过这位刹帝利少女，但不知她原来是摩蒂罗摩提的女友，现在前来与正要出嫁的"摩蒂罗摩提"话别。于是，他俩也出逃他乡，自主结婚。薄婆菩提创作《茉莉和青春》很可能是受了《故事海》(确切地说，是德富的《伟大的故事》)中这个故事的启示。《故事海》中含有许多反映新兴市民意识的故事传说。薄婆菩提是顺应时代潮流的，在恋爱和婚姻问题上表现出反封建的先进思想。

《茉莉和青春》一剧充分表明薄婆菩提才华横溢。他巧妙地将两对青年的爱情交织在一起，互相映衬，互相促进。他想象力丰富，善于添加插曲，制造巧合。男女主人公心理刻画细腻，感情色彩浓烈。全剧共有二百几十首诗歌，语言优美，韵律多变。但我们也应该看到，薄婆菩提有时过于放纵自己，对艺术的"分寸感"掌握不够。第五幕虽然场面恐怖，情节惊险，但并非情节发展所必需。第九幕和第十幕也有点节外生枝。另外，他喜欢使用冗长的复合句和艰涩的词语，而且不顾人物性格和场合。最典型的例子是第三幕中，幕后传来老虎出笼、摩德衍蒂迦生命危险的紧急消息，用了一大篇充满冗长复合词的俗语。

《大雄传》和《后罗摩传》都取材于史诗《罗摩衍那》，但作者依据自己的思想观点和戏剧艺术需要，对史诗故事作了一些创造性的改动。

《大雄传》(Mahāvīracarita)是七幕剧，描写罗摩和悉多结婚（第一幕），罗摩制服持斧罗摩（第二、三幕），罗摩和悉多流亡森林（第四幕），十首王劫走悉多（第五幕），罗摩战胜十首王（第六幕），罗摩登基（第七幕）。薄婆菩提对史诗原作的改动主要表现在以下几处：一、按照史诗原作，罗摩在拉断神弓而赢得悉多前，并不认识悉多。而在《大雄传》第一幕中，罗摩与悉多在众友仙人的净修林里相遇，互相爱慕。罗摩杀死侵扰净修林的罗刹，然后拉断神弓，与悉多结成姻缘。这一改动表明薄婆菩提主张青年人自由相爱，反对缺乏爱情基础的包办婚姻，与《茉莉和青春》的主题思想一致。同时，在第一幕中，十首王派遣使者前来求娶悉多，未能如愿。这也是史诗原作中没有的。这一改动显然是为了使剧情发展和人物冲突更加统一和集中。二、在史诗原作中，小王后吉迦伊受侍女曼他罗煽惑，向十车王提出两个要求：立她的儿子婆罗多为王和流放罗摩十四年。而在《大雄传》中，是十首王的大臣摩哩耶凡施展诡计，让十首王的妹妹巨爪钻进曼他罗的体内，致使曼他罗无事生非。这一改动突出了十首王一方的邪恶。三、摩哩耶凡是剧情发展的一个关键人物。他先是挑唆持斧罗摩与罗摩决斗，后又胁迫猴王波林杀害罗摩。而在史诗原作中，持斧罗摩和罗摩的冲突，猴王波林和罗摩的斗争，都与摩哩耶凡无关。这样的改动增强了罗摩和十首王双方的戏剧冲突，更加有力地说明正义必胜，邪恶必败。

尽管薄婆菩提在《大雄传》中对史诗原作进行了一些创造性的改编，但我们不能不看到，由于作者企图在《大雄传》中再现《罗摩衍那》前六篇的主要内容，许多情节不得不依靠剧中人物的叙述加以串连，这样就降低了戏剧效果。

另外需要指出的是，现存《大雄传》中，从开头至第五幕第四十

六首诗是薄婆菩提的原作，而第五幕的后面部分以及第六、第七幕是后人的续作。续作有北印度和南印度两种传本，内容互有差异。究竟是薄婆菩提没有写完此剧，还是后面那部分失传了，原因不明。

《后罗摩传》(Uttararāmacarita)是七幕剧，取材于《罗摩衍那》第七篇，描写罗摩休妻的故事。这是薄婆菩提艺术上最成熟的作品。

第一幕：罗摩完成登基仪式，悉多的父亲和其他前来庆贺的客人均已离去。为排遣悉多与父亲离别的愁绪，罗什曼那带领悉多和罗摩观赏新完成的罗摩事迹画廊。一幅幅画面既展示罗摩坎坷崎岖的人生历程，也呈现罗摩和悉多是一对忧患与共的恩爱夫妻。当悉多因观画疲倦而倚在罗摩臂上打盹时，罗摩深情地抚摸着悉多，说道：

同甘共苦，忠贞不渝，
内心安宁，人老情不移；
日积月累，感情醇厚，
获此爱情，堪称有福气！(Ⅰ.39)

这时，内侍前来向罗摩汇报民情，说是城乡居民怀疑悉多的贞洁。罗摩听此消息，犹如遭到雷击，顿时昏厥。苏醒过来后，他决定顺从民意，遗弃悉多。他认为：

竭尽全力取悦人民，
这是贤者的誓愿；
父亲抛弃我和生命，
就为实现这一誓愿。(Ⅰ.41)

内侍责问罗摩怎能听从恶人的谣言，抛弃经过火的考验而又怀孕在身的悉多。罗摩命令内侍住嘴，训斥道："城乡居民怎么是恶人？"但内侍一走，罗摩又自我谴责道："哎呀，多么不幸！我已经变成一个行为极端残忍的恶人！"他满怀悲痛，撇下睡着的悉多，应阎牟那河边众仙邀请，前去平妖。罗什曼那奉罗摩之命，在悉多醒后，将她丢弃在恒河岸边的森林里。

第二幕：十二年后，罗摩为了惩治一个擅自修炼苦行而造成婆罗门孩子死亡的首陀罗，来到弹宅迦林，这是罗摩和悉多过去流亡的地方。罗摩旧地重

游，感慨万千。

第三幕：悉多十二年前被罗摩遗弃，纵身跳入恒河，受到恒河女神和大地女神的庇护。恒河女神还将悉多生下的孪生子俱舍和罗婆交给蚁垤仙人抚养。今天，恒河女神得知罗摩来到弹宅迦林，便安排悉多隐身与他相会。罗摩在林中触景生情，一次又一次晕倒。悉多对罗摩产生恻隐之心，而森林女神依然严厉谴责罗摩遗弃悉多的残忍行为：

“你是我的生命，我的第二颗心，
你是我眼中的月光，体内的甘露。”
你欺她纯朴，花言巧语说了多少；
够了，够了，事到如今还说什么！（Ⅲ.26）

罗摩辩解说，那是因为人民不能容忍悉多。森林女神驳斥道：

狠心的人哪！你珍爱荣誉。
但有比这更可怕的耻辱吗？
你将鹿眼女郎遗弃在林中，
后果如何？你是怎么想的？（Ⅲ.27）

最后，从罗摩的话语中，悉多得知罗摩正在举行马祭，以她的金像作为象征夫人。这说明罗摩忠于悉多，没有再娶。悉多感到莫大欣慰，说道：“哦！我的夫君拔掉了扎在我身上的遗弃之箭”。

第四幕：在蚁垤仙人的净修林里，罗摩的母亲憍萨厘雅和悉多的父亲遮那竭回忆和悲悼悉多的不幸。他们遇见罗婆，但不知他是罗摩和悉多的儿子。罗婆提到蚁垤仙人创作了《罗摩衍那》，故事结局是罗摩休妻。这又激起遮那竭心中的隐痛。他谴责城市居民用心险恶，罗摩行为轻率。他甚至想用弓箭或诅咒惩治城市居民和罗摩。这时，罗摩的祭马来到，罗婆前去观看。他与护送祭马的卫队发生争执。

第五幕：罗婆与卫队交战。这时卫队首领旃陀罗盖杜（即罗什曼那的儿子）赶到。这两位堂兄弟互不认识。罗婆直言不讳地表明自己对卫队的傲慢态度不满，并指出罗摩的一些行为不合武士法规。这激怒了旃陀罗盖杜，两人准备决斗。

第六幕：正当罗婆和旃陀罗盖杜激战之际，罗摩来到净修林。他制止两人的战斗。此时，俱舍也赶来，准备援助罗婆。罗摩根据各种迹象，认出罗婆和俱舍是他的孪生子，不禁潸然泪下。当罗婆和俱舍吟诵《罗摩衍那》选段时，又激

起他的无限哀思。

第七幕：蚁垤仙人召集罗摩王室和全体城乡居民来到恒河岸边看戏。由天国仙女演出罗摩休妻的故事。这场戏中戏再现悉多的贞洁和不幸。罗摩看完戏，昏厥过去。这时，恒河女神和大地女神送回悉多。在悉多手指的接触下，罗摩苏醒过来。他向恒河女神和大地女神行礼时，自称是“大罪人”。全体城乡居民也向悉多致敬。蚁垤仙人让罗婆和俱舍与亲生父母罗摩和悉多相认。罗摩合家团圆。

薄婆菩提在《后罗摩传》中，对《罗摩衍那》原作的情节作了许多重大的改动。例如，罗摩和悉多观赏罗摩事迹画廊，悉多隐身会见罗摩，罗婆和旃陀罗盖杜交战，蚁垤仙人导演戏中戏，罗摩和悉多破镜重圆，这些都是原作中没有的。薄婆菩提大胆改编原作，旨在突破传统观念，重新评价罗摩休妻的故事。他着力描绘罗摩和悉多在患难生活中建立的夫妻恩爱，以衬托罗摩休妻的残酷无情。罗摩休妻的唯一理由是“顺从民意”。但薄婆菩提认为那是一种轻率的盲从行为。他提倡夫妻互相忠诚，反对片面要求妇女贞洁。在封建夫权主义和所谓贞操的道德观念下，有多少妇女蒙受屈辱和不幸！薄婆菩提决心为悉多伸张正义。为此，他在剧终让罗摩自认是“大罪人”，让城乡居民向悉多致敬，并让悉多和罗摩破镜重圆。

按照印度传统看法，薄婆菩提之所以能与迦梨陀娑并肩媲美，主要是依靠《后罗摩传》这个剧本。薄婆菩提具有男女平等的思想萌芽。他在《茉莉和青春》中就已提出：“丈夫和妻子互相是密友、亲人、愿望、财宝和生命”（Ⅵ.18）。如今在《后罗摩传》中，他通过罗摩和悉多的悲欢离合，形象地展现了这种理想的夫妻关系。这在梵语戏剧史上是空前未有的。而且在艺术上，他多少克服了前两部剧本的浮夸文风，人物性格丰满，感情哀婉动人。

可以说，以《沙恭达罗》为代表的迦梨陀娑戏剧是梵语文学繁荣时期的戏剧高峰，而以《后罗摩传》为代表的薄婆菩提戏剧是梵语文学趋向衰微时期的戏剧高峰。自薄婆菩提之后，梵语戏剧日渐丧失生命力，直至彻底衰亡。

第八节　婆吒·那罗延的《结髻记》

婆吒·那罗延(Bhaṭṭa Nārāyaṇa)的生平事迹不详。据有的学者考证,他是曲女城的婆罗门,应孟加拉国王阿底修罗(七世纪)的邀请,前往孟加拉。但阿底修罗是一位传说中的帝王,尚未由历史证实。迄今我们只能说,婆吒·那罗延生活在八世纪左右,因为九世纪欢增的诗学著作中已经称引他的剧本《结髻记》。

《结髻记》(Veṇīsaṃhāra)是六幕剧,取材于史诗《摩诃婆罗多》。难敌的弟弟难降曾经扯住黑公主的头发,将她拖到赌博大厅,横加羞辱。为此,怖军发誓要为黑公主复仇雪耻:杀死难敌兄弟,痛饮难降胸膛里的鲜血,并用沾满难敌鲜血的双手,替黑公主重新挽上发髻。全剧围绕这一主题展开。

第一幕:黑天作为般度族使者,已经前往俱卢族谈判。怖军对此举不满,在与偕天的谈话中表示,如果坚战与俱卢族媾和,他将与坚战决裂。怖军愤慨地说道:

　　我怎能不怒斩俱卢兄弟?
　　我怎能不痛饮难降鲜血?
　　我怎能不粉碎难敌双腿?
　　而让你们王上缔结和约!(Ⅰ.15)

偕天劝慰怖军,而黑公主竭力鼓动复仇。黑天带回谈判失败的消息,大战不可避免。

第二幕:难敌的妻子梦见一只猫鼬杀死一百条蛇。这个梦预兆般度族五兄弟将杀死俱卢族百兄弟,因为般度族五兄弟中的老四无种(Nakula)与猫鼬(nakula)同音。难敌起初不理解这个梦,而怀疑妻子与无种私通。后来明白这是一个恶兆,仍掉以轻心。尽管大战迫在眉睫,他还纠缠妻子调情。

第三幕:般度族施计杀死俱卢族统帅德罗纳。德罗纳的儿子马勇决心为父复仇,向难敌请求担任俱卢族统帅。可是,难敌轻信迦尔纳对德罗纳的中伤,拒绝马勇的请求,而任命迦尔纳为统帅。马勇与迦尔纳发生激烈争吵,并

表示只要迦尔纳在任，决不参战。

第四幕：难敌在大战中受伤撤回。他恢复知觉后，得知难降战死。接着，又传来迦尔纳的儿子战死的消息。难敌准备重新参战，援救迦尔纳。这时，他的父母持国和甘陀利到达。

第五幕：持国和甘陀利劝说难敌停战求和，难敌刚愎自用，严词拒绝：

母亲啊！你的言词卑下，
与刹帝利妇女身份不符；
你狠心忘却阵亡的百子，
将我这个无用之人保护。（V.3）

谈话中间，传来迦尔纳战死的消息。难敌准备前往战场，这时阿周那和怖军来到。怖军利用敬礼的机会嘲骂持国：

怖军俯首向你致敬：
我已经全歼俱卢军队，
我已经痛饮难降鲜血，
我还将打断难敌双腿。（V.28）

难敌谴责怖军和阿周那。双方展开舌战。最后，怖军和阿周那被坚战召回。马勇向难敌表示愿为俱卢族效力，扭转战局。但难敌对他态度冷淡。马勇悻悻离去。难敌前往战场。

第六幕：怖军与难敌决战，最后杀死难敌。与此同时，有个罗刹（难敌的朋友）伪装仙人向坚战谎报军情，说是难敌已经杀死怖军，并即将杀死阿周那。坚战和黑公主感到绝望，决定投火自焚。在这危急关头，怖军赶到，真相大白。怖军实现了誓愿，为黑公主挽上发髻。

此剧着重揭露暴君难敌的荒淫无道和专横跋扈，颂扬怖军和黑公主不甘屈辱的复仇精神，具有一定的进步意义。全剧风格刚健，不乏激动人心的戏剧场面和英雄情味。但这主要得力于史诗故事本身。婆吒·那罗延本人并没有真正把握戏剧艺术的特点，常常采用长篇台词演说情节，将戏剧混同叙事诗。同时，剧中语言受后期梵语文学中的形式主义风尚影响，喜欢使用冗长臃肿的复合词句。这些都削弱了《结髻记》的戏剧效果。

第九节　古典梵语戏剧的衰落

从七、八世纪开始，古典梵语戏剧逐渐僵化，走向衰落。这里所谓衰落，主要不是指数量，而是指质量。衰落的标志主要是：一、在题材方面，一味依赖两大史诗和往世书，或热衷表现宫廷艳史。二、在人物性格塑造上，因袭固定的模式。三、忽略戏剧艺术特点，或利用戏剧形式写作叙事诗，炫耀诗才，或利用戏剧形式图解宗教和哲学原则。其中的代表作家是王顶、牟罗利和克里希那弥湿罗。

王顶（Rājaśekhara，约九、十世纪）出生在摩诃剌陀一个诗人和学者辈出的婆罗门世家，妻子是一位刹帝利公主。他先后依附钵罗提诃罗王朝曲女城宫廷和迦罗朱利王朝特里波利宫廷。他博学多才，著有梵语戏剧《小罗摩衍那》、《小婆罗多》和《雕像》、俗语戏剧《迦布罗曼阇利》、诗学著作《诗探》、叙事诗《诃罗传》（已佚）和地理学著作《世界宝库》（已佚）等。

《小罗摩衍那》（Bālarāmāyaṇa）是十幕剧，取材于《罗摩衍那》。其中罗波那因追求悉多而与罗摩发生矛盾冲突的情节因袭薄婆菩提的《大雄传》。松散的戏剧结构中充塞着大量诗歌，达七百四十一节之多。它是古典梵语戏剧中篇幅最长的一部。铺张描写多，戏剧动作少，只能供人阅读，无法搬上舞台。《小婆罗多》（Bālabhārata）又名《顽强的般度族》（Pracaṇḍapāṇḍava），取材于《摩诃婆罗多》，现存两幕。第一幕描写黑公主选婿，第二幕描写掷骰子骗局，黑公主受辱，般度族流亡森林。《雕像》（Viddhaśālabhañjikā）是四幕剧，描写宫廷艳史：一位王公将自己的女儿装扮成“少年”送入宫中。大臣施展巧计，让国王迷上这个少女。国王的弄臣作弄了王后的奶姐妹，为此王后想反过来作弄一下国王：让那个“少年”装扮成少女，嫁给国王。结果，弄巧成拙，反倒成全了国王。

牟罗利（Murāri，约九、十世纪）的生平事迹不详。他的七幕剧

《无价的罗摩》(Anargharāghava)取材于《罗摩衍那》。全剧再现《罗摩衍那》前六篇的故事,其中某些情节的改动也基本上因袭薄婆菩提的《大雄传》,并非牟罗利的创新。牟罗利醉心于卖弄诗才,无视戏剧创作的特点。剧中散文对白不多,主要用来报告消息,而诗歌多达五百四十节。情节的演进主要不是通过戏剧动作,而是通过剧中人物冗长的陈述。因而,从《无价的罗摩》这个剧本看,牟罗利作为一个诗人或许是杰出的,但作为一个戏剧家无疑是蹩脚的。

在这一时期的古典梵语戏剧中,还有两部比牟罗利的《无价的罗摩》和王顶的《小罗摩衍那》更缺乏戏剧动作而更接近叙事诗的剧本—苏婆吒(Subhaṭa,十三世纪)的《使者鸯伽陀》(Dūtāṅgada)和佚名作者的十四幕剧《哈奴曼剧》(Hanumannāṭaka)。前者版本很多,主要描写罗摩的使者鸯伽陀前往楞伽岛,要求罗波那交还悉多。后者再现《罗摩衍那》的主体故事。它的另一版本是十幕剧《大剧》(Mahānāṭaka)。《使者鸯伽陀》在序幕中自称是"影子戏"(Chāyānāṭaka)。有些学者认为《哈奴曼剧》(或《大剧》)也属于"影子戏"。因此,这两部剧本中的大量诗歌可能是供"影子戏"演出时吟诵用的。

克里希那弥湿罗(Kṛṣṇamiśra,十一世纪)是哲学讽喻剧《觉月升起》(Prabodhacandrodaya)的作者。从序幕中得知,作者是为庆祝吉尔提沃尔曼王战胜迦尔纳王而创作此剧的。据铭文记载,这两位国王都是十一世纪人。此剧共分六幕,以哲学概念为人物,以宫廷斗争为剧情,宣传毗湿奴教不二论哲学观点。它描写"原人"和妻子"幻觉"生下"心"(国王)。"心"的两个妻子"有为"和"无为"分别生下儿子"痴迷"和"明辨"。这两个兄弟为争夺王权和国土发生冲突,导致大战。属于"痴迷"一方的有"爱欲"、"愤怒"、"贪婪"、"欺诈"、"自私"、"欢情"、"谬误"、"杀生"、"渴望"和"邪命外道"等。属于"明辨"一方的有"理智"、"求实"、"仁慈"、"和平"、"信仰"、"忍耐"、"知足"、"友谊"和"虔诚"等。最后,"明辨"一方获胜。

继克里希那弥湿罗之后，这类以戏剧形式图解宗教哲学原则的作品还有不少，如十三世纪名护（Yaśaḥpāla）的五幕剧《征服痴迷记》（Mohaparājaya）、十六世纪菩提婆·首格罗（Bhūdeva śukla）的五幕剧《正义胜利记》（Dharmavijaya）、迦维迦尔纳布罗（Kavikarṇapura）的十幕剧《支登耶月升起》（Caitanyacandrodaya）、十七世纪高古罗纳特（Gokulanātha）的五幕剧《甘露的产生》（Amṛtodaya）、十八世纪吠陀迦维（Vedakavi）的两部七幕剧《生命的欢乐》（Jīvānanda）和《知识姻缘》（Vidyāpariṇaya）等。据现有资料，这种古典梵语戏剧类型的开创者是一、二世纪佛教诗人和戏剧家马鸣。而在马鸣和克里希那弥湿罗之间长达千年的历史中，却未见有这种戏剧类型出现。或许由于这类戏剧的戏剧效果一般都较差，即使曾经出现，也被历史淘汰了。而继克里希那弥湿罗之后的这类剧本，由于产生年代较晚，才得以保存下来。

在后期古典梵语戏剧中，占据主流的题材是两大史诗故事、往世书传说（尤其是黑天传说）和宫廷艳史，但也有一些取材世俗生活和历史事件的作品。例如，十二世纪罗摩月（Rāmacandra）的十幕剧《高摩提和密特罗南达》（Kaumudīmitrānanda），描写商人的儿子密特罗南达和伪苦行者的女儿高摩提从一个岛屿私奔后的种种冒险经历。全剧富有传奇色彩，只是在结构上由一个个故事串连而成，戏剧性不强。十三世纪贾耶辛赫（Jayasiṃha）的五幕剧《御寇记》（Hammīramadanardana），描写古吉拉特国的大臣婆斯杜波罗施展外交和政治谋略，协助国王挫败蔑戾车王汉密罗的侵犯。

在古典梵语戏剧中，还有两种性质相近的戏剧类型——笑剧（Prahasana）和独白剧（Bhāṇa）。现存最早的笑剧是七世纪波勒沃国王摩亨德罗·维格罗摩沃尔曼（Mahendravikramavarman）的《醉鬼传》（Mattavilāsa）。这个独幕笑剧描写一个酩酊大醉的湿婆教托钵僧诬赖一个佛教徒偷了他的钵盂，最后发现那只钵盂原来是给一只野狗叼走的。独白剧与笑剧一样，也是一种滑稽戏，但它由一个

角色演出，是独脚滑稽戏。现存最早的独白剧是《独白剧四篇》(Caturbhāṇī)。这四篇独白剧分别是婆罗卢吉(Vararuci)的《和好》(Ubhayābhisārikā)、首陀罗迦(据说就是《小泥车》的作者)的《莲花礼物》(Padmaprābh ṛtaka)、自在授(Īśvaradatta)的《无赖和食客会话记》(Dhūrtaviṭasaṃvāda)和夏密罗迦(Śyāmilaka)的《踢脚》(Pādatāḍitaka)。这些独白剧运用讽刺和诣谑的手法，生动地展示了诸如游民、无赖、食客和妓女等市井人物的生活风貌。《独白剧四篇》的产生年代不明，但肯定是十二世纪以前的作品。现在保存较多的笑剧和独白剧是十二世纪以后的作品。例如，笑剧有僧佉达罗(Sankhadhara，十二世纪)的《无赖集会》(Laṭakamelaka)、婆差罗阇(Vatsarāja，十二、十三世纪)的《可笑的顶珠》(Hāsyacūḍāmaṇi)和光自在(Jyotirīśvara，十四世纪)的《无赖相遇》(Dhūrtasamāgama)等；独白剧有婆差罗阇的《赌徒传》(Karpūracarita)、瓦摩那·婆吒·波那(Vāmana Bhaṭṭa Bāṇa，十四、十五世纪)的《铅丹》(Śṛṅgārabhāṣaṇa)和婆罗达恰利耶(Varadācārya，十七世纪)的《春饰》(Vasantatilaka)等。但这些晚期的笑剧和独白剧大多趣味庸俗、格调卑下，尤其是独白剧中的那位角色，常常以好色之徒的身份出现。它们是古典梵语戏剧衰落的又一侧面。

第八章　故事文学

印度古代故事文学十分发达，留传下来的故事集很多。印度古代故事可以分成寓言故事和世俗故事两大类。寓言故事历史悠久，在史诗《摩诃婆罗多》中就收有许多寓言故事。现存公元前二、三世纪印度山奇、巴尔胡特等地佛教浮雕上的佛本生故事也都是寓言故事。这些寓言故事最初大多是口头创作，长期在民间流传，后来才由文人编订成集。婆罗门文人编订的《五卷书》和佛教徒编订的《佛本生故事》都是以寓言故事为主，前者借以宣传婆罗门教的政治观和伦理观，后者借以宣传佛教教义。随着商业发展，城市繁荣，世俗故事日益发达，产生了《故事海》、《僵尸鬼故事》、《宝座故事》和《鹦鹉故事》等以世俗故事为主的故事集。尽管世俗故事也宣扬一定的政治和道德观念，但它们的直接目的是娱乐听众。与其他梵语文学形式相比，印度古代社会生活在故事文学中得到最广泛的反映。而且，印度古代故事文学的一些"母题"和框架式叙事结构产生过世界范围的影响，也是一个令人注目的文学现象。

第一节　《五卷书》

《五卷书》(Pañcatantra)的传本很多，主要有克什米尔本、"简明本"、"修饰本"、南方本、尼泊尔本等。克什米尔本的书名叫做《故事集》(Tantrākhyāyika)，成书年代不详，但一般认为是现存最古老、最接近"原始《五卷书》"的写本。"简明本"大约产生于1100年，是由一位耆那教徒编订的。"修饰本"大约产生于1199年，是由另一位耆那教徒补哩那婆多罗(Pūrṇabhadra)编订的。与"简明本"和"修饰本"一样，南方本和尼泊尔本也都是晚出的本子。现存这些《五卷

书》传本中保存着许多古老的寓言故事，但由于“原始《五卷书》”已经失传，难以确定《五卷书》的最早成书年代。

《五卷书》序言中说，在南方一个城市有位国王，他的三个儿子“笨得要命”，“对经书毫无兴趣”。于是，大臣推荐一位婆罗门老师毗湿奴舍哩曼。这位老师采用讲故事的方式，在六个月内把“修身处世的统治论”教会了这三个王子。“从此以后，这一部名叫《五卷书》的统治论就在地球上用来教育青年”。①关于《五卷书》成书缘由的这个说明很可能是真实的，因为《五卷书》的主旨是传授处世和治国的智慧。

这位婆罗门老师讲的故事共分五卷。第一卷叫做《朋友的分裂》，主干故事讲述兽王狮子与牛结为亲密的朋友，狮子的两个臣仆——豺狼迦罗吒迦和达摩那迦遭到疏远。于是，豺狼之一达摩那迦施展离间术，唆使狮子杀死了牛。第二卷叫做《朋友的获得》，主干故事讲述乌鸦、老鼠、乌龟和鹿结为朋友，互相合作，躲过猎人的捕杀。第三卷叫做《乌鸦和猫头鹰从事于和平与战争等等》，主干故事讲述乌鸦和猫头鹰两族结下冤仇。乌鸦族的一位老臣施展苦肉计，打入猫头鹰族巢穴，里应外合，全歼猫头鹰族。第四卷叫做《已经得到的东西的丧失》，主干故事讲述猴子与海怪结为朋友，海怪婆想吃猴子心，猴子施计脱险。第五卷叫做《不思而行》，主干故事讲述理发师贪图钱财，鲁莽行事，犯下死罪。以上五个主干故事中，通过主人公之间的对话，插入各种故事。这样，全书共有八十多个故事。

在《五卷书》的寓言故事中，以动物寓言居多。在吠陀文献中，尚未出现动物寓言。《梨俱吠陀》中有天神幻变成动物的事例，《歌者奥义书》中有动物与动物、动物与人之间对话，但都不是寓言故事。根据现存资料，可以说佛教最早将民间流传的动物故事大量采

---

① 本节中《五卷书》引文采用季羡林译本(人民文学出版社，1981)。

入自己的经籍，与轮回转生观念相配合，宣传佛陀功德和佛教教义。此后，婆罗门教在《摩诃婆罗多》中也采入动物寓言，同时也编纂寓言故事集，大量采入动物寓言。由于来源相同，各教派的寓言故事集中常有相同或类似的动物故事。例如，《五卷书》中第一卷第六个故事、第十六个故事、第十八个故事、第四卷主干故事、第七个故事等，分别与巴利文《佛本生故事》中的第38《苍鹭本生》、第215《乌龟本生》、第357《鹌鹑本生》、第208《鳄鱼本生》、第189《狮子皮本生》等相同。

《五卷书》中也有一部分世俗故事，故事主人公主要是商人、手工艺者、穷婆罗门、国王和王子等。与动物故事一样，它们也大多来源于民间口头创作。

无论是动物故事或世俗故事，《五卷书》借以教诲的是婆罗门教的"正道论"(Nītiśāstra)和"利论"(Arthaśāstra)。"正道论"和"利论"是广义的统治论，既包括治国方法和策略，也包括处世经验、实用知识和道德规范。可以以《五卷书》的五个主干故事为例。第一个主干故事教诲国王和大臣的关系。大臣应该秉公进谏：

> 不管国王问到还是没有问到，如果大臣只拣好听的说，
> 说的话又丝毫也没有用处，国王的光荣就会收缩。(I.437)

而国王应该明察下情，以防大臣"为了达到自己的目的"，"用种种的花言巧语"，"歪曲事实的真象"：

> 不真实的东西外表上同真实的一样，
> 　真实的又同不真实的相象：
> 错综复杂的宇宙万有就是这个样子，
> 　因此必须仔细地分析端详。(I.439)

第二个主干故事教诲弱者齐心协力，运用智慧，便能战胜强者：

> 连这些兽类的互助合作都受到世人的赞美崇拜，
> 有理智的人们能够做到这样，这又有什么奇怪？(I.199)

第三个主干故事教诲对敌斗争的各种战术和策略——和平、战争、进军、驻扎、联盟、骑墙观望以及耍两面派：

在一个凶恶又强大的敌人面前，人们永远要保持着怀疑的作风，

要耍两面派的手法，别人看，他们既准备和平，也准备战争。(Ⅲ.52)

印度传统的“利论”倡导在政治斗争中施展智谋，包括使用秘术和诡计，《五卷书》中的教诲也遵奉这一原则。第四个主干故事教诲交友之道——对朋友不可“盲目相信”；如果朋友变心，就应该用计脱险，并记取教训。第五个主干故事教诲谨慎行事：

没有看好，没有了解好，

没有做好，没有观察好，

这样就不应该贸然下手，

象那个理发师那样急躁。(Ⅴ.1)

《五卷书》的文体是韵散杂糅。在讲述每个故事前，一般都以“常言道”作套语，引用一首诗歌。这首诗歌也可以说是故事标题，往往既概括故事内容，又总结经验教训。其他夹杂在散文叙述中的诗歌，大多用在人物对话中，借以表达政治、社会和人生哲理。其中有些堪称是优秀的箴言诗或格言诗。例如，

最难的是自知，知道自己什么能作，什么又不能；

谁要是有这样的自知之明，他就决不会陷入困境。(Ⅰ.323)

在患难中的朋友才真是朋友，即使种姓不同也没有关系；

处在安乐中的时候，所有的人，谁不能跟谁称兄唤弟？(Ⅰ.340)

地狱的深处不算太深，须弥山的山颠不算太高，

汪洋的大海不算太广：只要坚决勇敢，就能达到。(Ⅱ.123)

即使是弱者，强大的敌人也无可奈何，只要他们团结起来；

正如挤在一块儿的蔓藤，连狂风也没有法子把它们吹坏。(Ⅲ.44)

这些格言诗是印度人民智慧的结晶。它们与形象生动的故事内容珠联璧合，为《五卷书》增色不少。

《五卷书》使用的梵语是通俗的。诗歌一般也采用简单易记的史诗“输洛迦”体。散文中，有时也出现一些语言雕琢繁缛的段落，如第一卷主干故事中对兽王狮子的一段描写、第八个故事中对公

主的一段描写、第三卷第二个故事中对湖泊的一段描写。诗歌中，偶而也有堆砌词藻的诗节。这些显然是婆罗门文人在编订这部故事集时留下的加工痕迹。因为《五卷书》中的寓言故事大多采自民间，它们的原始语言是俗语。婆罗门文人将这些通俗故事改写成梵语，在一次又一次的编订过程中，有时难免出于文人习气，卖弄一点文字技巧。

《五卷书》采用故事中套故事的框架式叙事结构。这种叙事结构在印度古已有之，并非《五卷书》的发明。两大史诗和巴利文《佛本生故事》中的一些故事都采用这种叙事结构。《五卷书》本质上是一部寓言故事汇编，所以套在框架里面的小故事未必个个都与主干故事关系紧密。这也就为历代编订者根据需要对其中的故事予以增删提供了方便，并由此形成各种《五卷书》传本之间的差异。但无论如何，这种框架式叙事结构是提高故事集艺术趣味的有效手段之一。

《五卷书》在世界故事文学中占有重要地位。它曾经通过《卡里来和笛木乃》周游世界。早在六世纪，波斯一位名叫白尔才的医生奉国王艾努·施尔旺(531—579年在位)之命，将《五卷书》译成巴列维语(中古波斯语)。这个巴列维语译本早已失传，但根据这个译本转译的六世纪下半叶的古叙利亚语译本(残本)和八世纪中叶的阿拉伯语译本得以留存。这三种译本的书名都叫做《卡里来和笛木乃》。卡里来(Kalila)和笛木乃(Dimna)是《五卷书》第一卷中两个豺狼主人公名字——迦罗吒迦(Karaṭaka)和达摩那迦(Dhamanaka)的大致对应的音译。后来，通过八世纪中叶的这个阿拉伯语译本转译成希腊语(1080)、希伯来语(1100)和波斯语(1130)，并通过这三种语言的译本辗转译成拉丁语(1263—1278)、德语(1483)、西班牙语(1493)、意大利语(1546，1552，1583)、法语(1556)、英语(1570)、土耳其语(十六世纪)以及丹麦语、冰岛语、荷兰语、匈牙利语和马来语等。因此，在西方和东方一些国家的故事集中能找到某些印度

故事或印度故事的影子，也就不足为怪。法国拉封丹(1621—1695)在他的《寓言诗》第二集的“卷头语”中就明确指出：“这里大部分题材应当归功于印度圣贤比尔贝”。[1]比尔贝(Pilpay)[2]即《五卷书》的作者毗湿奴舍哩曼(Viṣṇuśarman)。至于毗湿奴舍哩曼何以在《卡里来和笛木乃》中易名比尔贝(又译白得巴)，来源于一个波斯文译本Husein的序言，这个序言讲了一个类似神话的故事，其中Bīdpāi是一个婆罗门。

在中国古代，《五卷书》没有被译成汉文。但在汉译佛典中，能找到不少《五卷书》中的故事。例如，《五卷书》第一卷第九个故事见于《六度集经》四十九。第四卷主干故事见于《六度集经》三十六、《生经》十、《佛本行集经》卷三十一等。这是由于婆罗门教和佛教共同利用印度民间故事的缘故。饶有趣味的是，在汉译佛典以外的中国古籍中，也能找到与《五卷书》中某些故事相似的故事。例如，宋朝李昉编《太平广记》卷二八七中所收《襄阳老叟》(出《潇湘记》)，讲述一个“鼓刀之徒”从一个老叟那里获得一把神斧，“造飞物即飞，造行物即行”。他与一个富人的女儿私通，被富人察觉。于是，他用神斧制造了一对木鹤，与富人的女儿双双乘鹤飞走。这个故事与《五卷书》第一卷第八个故事相似，后者讲述一个织工乔装大神毗湿奴，骑着木制的金翅鸟，飞到王宫里与公主幽会。又如，明朝江盈科《雪涛小说》中“算计鸡卵”的故事与《五卷书》第五卷第七个故事(“算计一罐大麦片”)相似，唐朝柳宗元的《黔之驴》与《五卷书》第四卷第七个故事(“蒙虎皮的驴”)相似，等等。[3]

---

① 《拉封丹寓言诗》(远方译)，第219页，人民文学出版社，1982。

② 一作Bīdpāi，或Pīpāi。

③ 参阅季羡林：《〈五卷书〉译本序》。

第二节 《故事海》

印度古代规模最大的一部故事总集是德富(Guṇāḍhya)的《伟大的故事》(Bṛhatkathā，或译《故事广记》)。但这部故事集原作已经失传，现存三种梵语改写本，即安主(Kṣemendra，音译谶门陀罗)的《大故事花簇》(Bṛhatkathāmañjarī)、月天(Somadeva，音译苏摩提婆)的《故事海》(Kathāsaritsāgara)和觉主(Buddhasvamin，音译佛陀娑弥)的《大故事诗摄》(Bṛhatkathāślokasaṅgraha)。前两种出自克什米尔，后一种出自尼泊尔。

《大故事花簇》和《故事海》都在开头部分讲述了《伟大的故事》的创作缘起：大自在天湿婆应妻子波哩婆提的要求，为她讲述新奇的故事。湿婆的一个侍从普湿波丹多出于好奇，偷听了湿婆讲述的七位持明(小神仙)王的故事。而他又把偷听到的故事告诉了自己的妻子。为此，波哩婆提发出诅咒，罚他下凡人间。湿婆的另一位侍从摩利耶凡为普湿波丹多说情，也受到同样的处罚。后经他们恳求，波哩婆提说道，普湿波丹多一旦遇见一位名叫迦那菩提、说毕舍遮语("鬼语")的人，并把偷听到的故事复述给这人听后，就能返回天国；而摩利耶凡一旦听到迦那菩提向他复述这些故事，并使它们在大地上传播后，也能返回天国。这样，普湿波丹多下凡人间，成为一位国王的大臣。后来，他在文底耶森林遇见迦那菩提，复述了这些故事，返回天国。同时，摩利耶凡下凡人间，名叫德富，成为国王娑多婆诃那的大臣。这位国王不懂梵语语法，向德富请教。德富答应在六年内教会他。而另一位大臣说只须六个月。德富与他打赌说，如果他能在六个月内教会国王梵语语法，自己就终生不说梵语、俗语和方言。结果，另一位大臣获得成功。德富只得缄口不语，带着两个徒弟离开宫廷，出外漫游，来到文底耶森林。在森林中，他学会毕舍遮族的"鬼语"，并遇见迦那菩提。迦那菩提用"鬼语"向他

复述了七位持明王的故事。此后，德富在七年内，用“鬼语”在贝叶上写下这些故事，总共七十万颂。为了使这些故事得以在大地上传播，他派遣他的两个徒弟将这部故事集献给国王娑多婆诃那。然而，国王瞧不起这部用“鬼语”写成的故事集，拒绝接受。德富感到绝望，点燃一堆火，面对鸟兽朗诵这些故事，念完一叶，烧掉一叶。这样，总共烧掉六十万颂。只是由于他的两个徒弟特别喜爱持明王那罗婆诃那达多的故事，才保留了最后十万颂。此时，国王娑多婆诃那闻讯赶来，接受了这部十万颂的《伟大的故事》。德富摆脱肉身，返回天国。

这里，《伟大的故事》的创作缘起显然已被神话化。这是这部故事集的作者或后来的改写者抬高故事文学地位的一种手段。而拨开神话的迷雾，我们至少可以窥见两个基本的历史事实：一、所谓“七十万颂”或“十万颂”表明印度古代故事文学无比丰富；二、所谓“鬼语”表明这些故事主要是民间创作，最初使用的是民间语言，后来才被改写成梵文。

《伟大的故事》的成书年代难以确定。但它至少早于六世纪。因为檀丁的《诗镜》、波那的《戒日王传》和《迦丹波利》都已提到这部故事集。现存的三种梵语改写本都是晚出的，而且都是诗体。据上述克什米尔本的创作缘起，似乎原作也是诗体。但檀丁的《诗镜》却把德富的《伟大的故事》归在散文体的故事和小说类别中。鉴于《诗镜》的写作年代早于《大故事花簇》和《故事海》，檀丁的这种说法值得重视，也就是说，《伟大的故事》的原作可能是散文体。

现存的三种梵语改写本也可以说是《伟大的故事》的缩写本，篇幅远远小于原作。觉主的《大故事诗摄》的写作年代最早，约在八、九世纪。这是一部残本，现剩四千五百多颂，分作二十八章。它的文体简朴生动，并较多地保留俗语形式。据此，一般认为它比较接近《伟大的故事》的原貌。安主的《大故事花簇》写于十一世纪，共有七千五百颂，分作十八章。安主是克什米尔国王阿南多的宫廷诗

人，一位多产作家，著有《婆罗多花簇》(Bhāratamañjalī)、《罗摩衍那花簇》(Rāmāyaṇamañjalī)和《十次下凡记》(Daśāvatāracarita)等。正如《婆罗多花簇》和《罗摩衍那花簇》是两大史诗的诗体提要，《大故事花簇》是《伟大的故事》的诗体提要。但由于故事内容被过分压缩，以致文体呆板枯燥，甚至常常出现晦涩难解之处，只有参照《故事海》和《大故事诗摄》才能读通。月天的《故事海》也写于十一世纪，可能略晚于《大故事花簇》若干年，共有二万一千多颂。月天也是克什米尔国王阿南多的宫廷诗人。传说这部作品是他为王后排忧遣愁而写的。《故事海》的篇幅是《大故事花簇》的三倍，容纳了更多的故事内容，而且叙事生动，故而成为《伟大的故事》的梵语改写本中流传最广的一种。

《故事海》全书分作十八卷、一百二十四章。月天在第一卷第一章中说："本书忠实原著，决不窜改；仅仅为了紧缩原著篇幅，才更动语言。我尽力保持词句的准确和语义的连贯；对诗歌各部分加以组合时，不损伤故事的情味。我的这种努力决非为了求取机智的名声，而是为了让这部丰富多采的故事总集简明易懂"。这里需要指出的是，月天依据的原著并非德富的原著，而是当时流行于克什米尔的某种梵语改写本。安主的《大故事花簇》依据的原著可能与月天相同，而觉主的《大故事诗摄》依据的原著可能与月天和安主不同。但这三部梵语改写本的基本结构和内容是一致的。

《故事海》第一卷以德富的《伟大的故事》的创作缘起作主干。第二卷和第三卷以优填王的故事作主干，主要讲述他的两次婚姻。第一次是与优禅尼城的仙赐公主成婚。最初，优禅尼国王施展"木象计"，俘获犊子国优填王，强迫他担任仙赐公主的琴师。优填王与仙赐公主倾心相爱。优填王的宰相负轭氏乔装疯子，潜入优禅尼城，里应外合，安排优填王携带仙赐公主出逃，迫使优禅尼国王同意这桩婚事。第二次是与摩揭陀国莲花公主成婚。宰相负轭氏为了让犊子国与强大的摩揭陀国结盟，瞒着优填王，放出仙赐王后死于

火灾的谣言，促成优填王与莲花公主结成姻缘。第四卷至第十八卷以优填王的儿子那罗婆诃那达多的故事为主干，从他诞生，以后一次又一次娶妻，直至最后成为持明王。全书围绕以上主干故事，插入大大小小的故事，总共约有三百五十多个。故事种类很多，有神话、传说、寓言、幻想故事、历险故事、爱情故事、妇女故事、傻子故事、骗子故事、动物故事和宫廷故事等。象《五卷书》和《僵尸鬼故事》这样著名的印度古代故事集被整本地收入其中。因此，《故事海》堪称是"印度古代故事大全"。《故事海》书名的全译是《故事河海》，意思是"故事河流汇成的大海"。这个书名显然是名副其实的。

在众多的故事中，最能反映《故事海》特色的是以城市生活为背景的世俗故事。这些故事大多反映商人和市民意识。商人在城市生活中占有重要地位，他们从事海上和陆上贸易，追逐财富，善于应付意外事故。手工业者富有创造才能。第七卷第四十三章中有一个描写一对木匠兄弟的故事。木匠哥哥为了供养自己钟爱的情人，耗尽家产。于是，他制作一对机关木鸟，每天夜里用线牵引着放入宫殿窃取国王的财宝。后被国王发现，他便乘坐自己制作的飞车逃往外国。这架飞车，一按机关就能飞行八百由旬。木匠弟弟为免遭牵连，也乘坐另一架飞车，逃到海边一座城市。这是一座废城，空无一人。他就用木材制作了许多机关马、机关象、机关侍从和机关女人，享受着国王的荣华富贵。这个故事充满幻想色彩，但它的幻想力主要不是来自传统的宗教神话，而是来自现实的手工技艺。

在一些描写无赖和骗子的故事中，作者常常是欣赏他们的机智，而嘲笑受骗者的愚呆。第十卷第六十六章中有个故事，讲述一个骗子乔装富商，用金钱贿赂国王，获得每天与国王私下谈话的机会，从而在大臣们中造成他是国王心腹的假象。然后，他经常诓骗那些大臣，以在国王面前为他们美言为借口，收受他们的贿赂。最后，他积聚了巨额财富，献给国王，并向国王透露了自己施展的计谋。国王出于无奈，收下一半财富，并封他为宰相。第五卷第二十四

章中有个故事，讲述两个骗子湿婆和摩陀婆（具有讽刺意味的是，这是两位大神的名字）分别乔装苦行僧和拉其普特人，利用王室祭司的贪婪和昏聩，用伪造的珠宝骗取了他的财富和女儿。

《故事海》中有许多关于妇女的故事，它们大多描写妇女的邪恶和不贞。第七卷第三十六章中有个故事，叙述国王有匹神赐的飞象，一次被大鹏鸟啄伤，卧地不起。天国仙音指示他说，只要让一个贞洁的妇女用手摸一下飞象，飞象就能痊愈。然而，以王后为首的八万名王妃以及全城的妇女用手摸了飞象后，无一奏效。碰巧，外地来了一位商人，他有一位忠于丈夫的女仆。她的手一摸飞象，飞象就站了起来。于是，国王决定娶这位女仆的妹妹为妻。他把这个女子安置在海岛的宫殿里，由女侍守护。他经常乘坐飞象，白天飞往首都，晚上返回海岛。结果，这个女子仍然在一个白天与一个航海遇难脱险而登上海岛的青年发生奸情。

歧视和污蔑妇女是印度古代故事文学中的普遍现象，《故事海》也不例外。但《故事海》中也收有不少歌颂妇女忠贞不渝和机智勇敢的故事。第二卷第十三章中有个故事，讲述商人古诃犀那出外经商，他的妻子提婆丝密多恋恋不舍。天神在梦中赐给他俩每人一朵红莲花，说是如果一方不忠贞，对方手中的红莲花就会枯萎。古诃犀那在迦多诃国经商时，有四个青年商人灌醉他，套出红莲花的秘密。于是，这四个青年赶到古诃犀那的家乡，企图勾引提婆丝密多。一个尼姑为他们牵线，百般煽惑提婆丝密多。但提婆丝密多胸有成竹，她在四个夜晚，依次让侍女用掺了蒙汗药的酒灌倒这四个青年，在他们的额上烙上铁爪印，把他们扔进臭水沟。这四个青年蒙辱逃回迦多诃国。提婆丝密多担心自己的丈夫可能会遭到他们报复。她毅然乔装商人前往迦多诃国，当着国王的面，凭那四个青年商人额上的铁爪印，声称他们是她的四个逃奴。最后，其他商人为这四个青年商人付了赎金。提婆丝密多收下赎金，与丈夫一起返回家乡。第一卷第四章有个故事，描写乌波高莎在丈夫外出期间，

以巧妙而严厉的方法，惩治了向她强行求爱的四个好色之徒——王子的侍臣、国王的祭司、大法官和富商。

《故事海》中有不少笑话故事，讽刺生活中某些人的愚蠢言行。有个商人吩咐仆人照看货箱，别让它们遭雨淋。后来，天下雨了，这个仆人便取出货箱里的衣服，包裹货箱，不让它们遭雨淋（第十卷第六十二章）。有个旅行者一次买了八块糕饼，吃了七块后，觉得肚子饱了。他后悔没有先吃这第七块，以致白白浪费了前六块（第十卷第六十二章）。有个国王希望女儿迅速长大成人，便吩咐医生配制快速生长的药。于是，医生们哄骗他说，这种药产于十分遥远的国度，需要派人去取，同时在取药期间，必须由他们将公主隔离起来。这样，过了若干年，等公主长大成人，医生们把她交给国王，说是已经吃了他们的药（第十卷第六十一章）。在第十卷第六十三章中有个笑话，《故事海》作者也把它作为傻子故事处理，但实际上是反映富人的狡猾。一个乐师为一个富人演唱。富人听完十分高兴，吩咐司库付给乐师二千元赏金。乐师向司库取款，司库拒付。乐师询问富人，富人回答说："你用音乐取悦我的耳朵，我用言词取悦你的耳朵"。

《故事海》中弥漫的宗教气氛主要是印度教的。全书各卷开头的祝词大多是赞颂湿婆神、象头神、爱神和语言女神。它所依据的《伟大的故事》也被假托出自湿婆之口。但《故事海》中也收入一些佛教故事，例如第六卷第二十七章中宣传"业报"的故事、第十二卷第七十二章宣传"六波罗蜜"（布施、持戒、忍辱、精进、禅定和智慧）的故事等。《故事海》以世俗故事为主，但其中许多故事的传奇性，在相当程度上还是依赖印度教和佛教的一些传统的宗教神话观念，诸如神、半神、魔、咒语、巫术、业报、转生和变形等。

《故事海》适应通俗故事的需要，语言朴素，避免使用冗长的复合词和复杂的语法结构。但它注重故事的趣味性，也不乏优美的文学描写。它是现存规模最大的梵语故事总集，也是印度古代故事艺

术的总结。在今天，它不仅仍然保留着文学欣赏价值，而且对于研究印度古代社会、政治、经济、宗教、文化艺术和民俗等，具有文献价值。同时，通过《故事海》，我们能看到《伟大的故事》中的许多故事题材对印度古典梵语文学和世界故事文学产生的深远影响。

第三节 其他故事集

除了《五卷书》和《故事海》外，其他著名的梵语故事集还有《僵尸鬼故事二十五则》、《宝座故事三十二则》、《鹦鹉故事七十则》和《益世嘉言》等。

《僵尸鬼故事二十五则》(Vetālapañcaviṃśatikā，简称《僵尸鬼故事》)已被收入《故事海》和《大故事花簇》中。但《伟大的故事》是否收入这部故事集，难以确定，因为《大故事诗摄》没有收入这部故事集。无论如何，《僵尸鬼故事》是一部独立的故事集，流传很广。除了《故事海》和《大故事花簇》中的两个诗体传本外，还有两种分别由湿婆陀娑(Śivadāsas)和婆罗帕陀娑(Vallabhadāsa)编订的韵散杂糅的传本，以及由占帕罗达多(Jambhaladatta)编订的散文体传本。这后三种传本的成书年代不详，但全部晚于前两种传本。

《僵尸鬼故事》采用框架式叙事结构。下面，我们依据占帕罗达多传本介绍这部故事集的主要内容。

有个修道人每天送给健日王(又名勇狮王)一枚果子，由侍从储入库房。后来，健日王发现这些果子中含有宝石。于是，他询问修道人送礼的原因。修道人说他正在修炼法术，希望健日王助他一臂之力。健日王慨然应允，并按照修道人的要求，在一个夜晚来到火葬场。修道人说他的修炼仪式需要一具死尸，吩咐健日王去把远处河边一棵树上吊着的一具死尸搬来，并嘱咐他背尸返回的路上保持沉默。而当健日王背尸返回时，附在死尸身上的鬼魂开始对他讲故事，并且讲完故事，就根据故事内容向健日王提出一个问题。僵

尸鬼事先说了，如果健日王能够解答而不解答，他就会成为大罪人（按《故事海》传本的说法，他的脑袋就会迸裂）。可是，健日王一开口回答问题，就打破了搬尸时必须保持沉默的规矩，死尸便返回树上。这样，一连返回二十五次，僵尸鬼讲了二十五则故事。对于前二十四则故事末尾提出的问题，健日王都作了解答。

例如，第二则故事讲述三个婆罗门青年同时求娶一个美貌绝伦的婆罗门少女。不幸，这个少女突然夭亡。火葬之后，第一个青年用灰烬抹身，出家当游方僧；第二个青年携带遗骨，到各地朝圣；第三个青年以骨灰为居住地。后来，那个游方僧获得一种起死回生术，用另两个青年保存的遗骨和骨灰，使少女复活。僵尸鬼询问健日王，这个少女应该成为哪一位青年的丈夫？健日王回答道，她应该成为第三个青年的丈夫，因为第一个青年的行为如同父亲，第二个青年的行为如同儿子，而第三个青年一直等候着她（按《故事海》传本的说法，因为他躺在骨灰上拥抱她，如同丈夫）。

又如，第十则故事讲述一个少女由父兄作主，与一个青年定婚。而另一个青年与这个少女相爱，约她在新婚之夜幽会。新婚之夜，少女向丈夫说明自己与另一个青年有约在先。丈夫同意她如约前往。途中，有个强盗要劫掠她的首饰，她恳求等她赴约回来再给他。强盗放了她。后又遇见一个罗刹要吃她（《故事海》传本中没有罗刹这个角色），她恳求等她赴约回来再吃她。罗刹放了她。最后，她到了情人那里。情人见她信守诺言，不愿破坏她的贞操，劝她立刻回家。少女在归途中，对罗刹说自己先要把首饰交给强盗。罗刹见她信守诺言，便赦免了她。同样，强盗也不肯收受她的首饰。这样，她安全回到丈夫身边。而丈夫表示不能再爱她，将她休了（按《故事海》传本的说法，丈夫见妻子既信守诺言，又保持贞操，满怀喜悦）。僵尸鬼询问健日王，在丈夫、情人、罗刹和强盗中，哪个人的行为最高尚？健日王回答说，那个丈夫的行为最高尚（按《故事海》传本的说法，那个强盗的行为最高尚）。

对于僵尸鬼在第二十五则故事末尾提出的问题，即一对母女和另一对父子，母亲与对方儿子结婚，父亲与对方女儿结婚，分别生下的两个儿子是什么亲属关系？健日王回答不了，便保持缄默，背着死尸赶路。这时，僵尸鬼向健日王讲述了自己生前的故事，并指出那个修道人不怀好意，企图将健日王作为活祭献给女神，以求取法力。最后，健日王背着死尸来到修道人的祭坛，并按照僵尸鬼教给他的计策，反将修道人作为活祭献给女神，赢得超人的法力。

在《僵尸鬼故事》中，每个故事末尾提出一个发人思考的问题。这种手法出自对故事传播过程中听众反应的重视，形成这部故事集的主要特色。对于同一个故事，听众的理解和反应会有差异。在这部故事集中，健日王可以说是听众的象征。对于有些故事末尾提出的问题，各种传本的解答就存在程度不同的差异。但健日王作为故事角色的身份毕竟是帝王，他对故事的理解和对问题的解答，更多的是站在维护封建伦理的立场。例如，第三则故事讲述眉纳鸟和鹦鹉争论男性坏还是女性坏，眉纳鸟举了一个丈夫谋杀妻子的事例，鹦鹉举了一个妻子陷害丈夫的事例。这个故事本身说明不能以性别判断善恶是非。而健日王却解答说，女性天生是邪恶的，男性作恶是个别现象。健日王的诸如此类解答，对这部故事集中的某些故事不啻画蛇添足。

《宝座故事三十二则》(Siṃhāsanadvātriṃśatikā，简称《宝座故事》)的传本很多。北印度有三种夹杂诗歌的散文本——克歇曼迦罗(Kṣemaṅkara)编订的耆那教传本、婆罗鲁吉(Vararuci)编订的孟加拉传本和佚名编者的传本；南印度有散文体和诗体两种传本。这部故事集大约产生于十一世纪，主要讲述健日王的高贵品质和英雄事迹，故而又名《健日王传》(Vikramacarita)。

《宝座故事》开头有个引子，讲述在优禅尼曾经有个国王，从一个婆罗门那里获得一枚长寿果。但他笃爱妻子，不愿妻子先他而死，便把长寿果赠给妻子。此后，王后把长寿果赠给自己的情夫，那

位情夫又赠给一个妓女。这样辗转相赠，最后这枚长寿果又回到国王手中。由此，国王得知王后不贞。于是，他弃世隐居，把国王交给了弟弟健日。健日王以英勇和慷慨闻名。天神因陀罗赠给他一张宝座，上面有三十二个女性雕像。后来，健日王在战斗中丧生，宝座被埋入地下。许多年后，在婆阇王在位期间，宝座被发掘出来。而当婆阇王要坐上宝座时，宝座上的一个女性雕像复活，询问婆阇王是否具备健日王那样的高尚思想和英雄气概，配坐这张宝座。故事正文便从这里开始。三十二个女性雕像依次复活，讲了三十二则健日王的故事。最后，婆阇王坐上宝座，三十二个女性返回天国。原来这三十二个女性是天女，因遭到大神湿婆的妻子诅咒而变成雕像，直至与婆阇王会面才获得解脱。

《宝座故事》着重宣扬健日王的英勇和慷慨。健日王将勇敢视作生命。例如，第三十二则故事讲述在京城市场，凡是直至傍晚还卖不出去的商品，一律由官府收购。一天，有个无赖在市场上以高价出售一尊穷神铁像，自然无人问津。到了傍晚，照例由官府收购，送入国库。由于穷神来到，幸运女神和智慧神向健日王辞别，健日王不勉强挽留。接着勇敢神也来辞别，健日王浑身发颤，心想："人失去勇气，何成其为人？"他竭力挽留勇敢神，说道："没有你，生命于我何用？"说完，他准备拔刀自刎。勇敢神只得劝阻他，并决定留下。随后，幸运女神和智慧神也重新返回。

而健日王通过自己的勇敢行为获得的无论什么宝物，随时都肯施舍他人。例如，第十九则故事讲述健日王冒险进入地下的波陀罗城，波利王赠给他炼金剂和不老药。在返回地上后，他把这两样宝贝施舍给了向他行乞的一对婆罗门父子。第二十则故事讲述健日王历尽艰难险阻，登上一座群蛇盘绕的山。山上的苦行者赠给他一支魔笔、一根魔棍和一件魔衣。魔笔可以画出一支军队。右手持魔棍，画中的军队就变活；左手持魔棍，军队就消失。魔衣可以满足各种欲望。在归途中，健日王遇见一个落难流亡的国王，便把这三

件法宝都送给他，让他恢复王国。健日王还以无畏的献身精神为民众解除苦难，如消除旱灾（第二十五则故事）、制止活人祭（第二十八则故事）等。

健日王形象在一定程度上反映了民众对国王的理想要求。这是《宝座故事》得以广泛流传的重要原因。在十六世纪，奉阿克巴大帝之命，这部故事集还被译成波斯文。它也被译成泰语和蒙语。蒙语译本的书名叫《三十二个木偶的故事》。

《鹦鹉故事七十则》(Śukasaptati，简称《鹦鹉故事》)也是一部流传很广的故事集。它的成书年代难以确定。现存的大量抄本都是晚出的，而且各种抄本之间内容上的差异也很大，说明后人不断加以增删。现代学者初步整理出"修饰本"和"简明本"两种传本。

《鹦鹉故事》的框架故事是讲有个青年商人和妻子一味沉溺于感官享乐。父亲为此忧心忡忡。后来，父亲从一个婆罗门朋友那里获得一对聪明的鸟——鹦鹉和乌鸦，便把它们安置在儿子房中。鹦鹉以各种故事劝导这个青年商人，取得成效。他开始懂得人生的责任，并决定出外经商。他委托鹦鹉和乌鸦照看自己的妻子。但他走后没几天，妻子耐不住寂寞，准备出去偷情。乌鸦直言不讳地劝阻她，差点被她掐死。而聪明的鹦鹉假装顺应她的心思，告诫她说一旦事情露馅，必须象某某人那样机警，善于摆脱困境。这引起她的强烈好奇心，留在家里听鹦鹉讲述某某人的故事。就这样，鹦鹉一夜讲一个故事，一连讲了七十夜，直至她的丈夫归来。

在鹦鹉讲述的故事中，约有一半是关于男女之间偷情以及他们如何使用狡诈手段遮人耳目或摆脱窘境。例如，有一则故事讲述一个荡妇在家里与一个青年调情，忽然这青年的父亲来到她家。她赶紧把青年藏起来，转而与青年的父亲调情。接着，她的丈夫回来了。她急忙吩咐青年的父亲装作怒气冲冲的样子走出门去。然后，她向自己的丈夫解释说，他追打儿子，来到这里，而她把他的儿子藏起来了。说完，她把那个青年叫出来，让自己的丈夫看。故事集中

还有另一半是与诡计或智慧有关的其他故事，如盗贼故事、妓女故事、断案故事和破谜故事等。例如，有一则故事讲述一个妇女带着两个孩子路过树林，遇见一只老虎。在这急危关头，这个妇女机智地拍打一个孩子，高声说道："你俩吵什么谁吃老虎？这只老虎不就近在眼前吗？先吃掉这只，然后我们再去找一只"。老虎一听这话，赶紧逃命，直至遇见一只豺。豺指出老虎上了那个妇女的当。于是，老虎和豺一同转回。这时，这个妇女又机智地叫喊道："你这坏豺，过去你一直是一次带给我三只老虎，怎么这次只带给我一只？"这下，老虎拔腿就逃，不敢停步，直至精疲力竭，倒地而死。

这部故事集在十四世纪被译成波斯语，后又被译成土尔其语。通过它们，其中的许多故事流传于西亚和欧洲。

《益世嘉言》（Hitopadeśa，直译为《有益的教训》）是以《五卷书》和另一部故事集为基础改写而成的故事集。作者署名那罗衍（Nārāyaṇa），但生平事迹不详。现存最古的抄本属于十四世纪。同时，故事文本中使用的"星期日"（Bhaṭṭārakavāra）一词属于十世纪以后的词汇。这样，这部故事集的成书年代大约在十至十四世纪之间。

《益世嘉言》袭用《五卷书》的框架结构，前面的引子也是讲述国王委托一个名叫毗湿奴舍哩曼的婆罗门教给三个王子"正道论"。全书共分四篇：《结交篇》、《绝交篇》、《战争篇》和《和平篇》。在编排上，第一篇和第二篇是《五卷书》第一卷和第二卷的颠倒，第三篇和第四篇是《五卷书》第三卷的分拆。但第三篇主干故事中的战争双方由乌鸦和猫头鹰改成了天鹅和孔雀；第四篇主干故事是新增的，讲述天鹅和孔雀战后缔结和约。《五卷书》的第四卷已被取消，而第五卷被分装在第三篇和第四篇中。同时，各篇对原《五卷书》故事作了增删。这样，《益世嘉言》大约保存了原《五卷书》散文部分的五分之二，诗歌部分的三分之一。除了各篇的主干故事外，它总共含有三十八则故事，其中有十七则是新增的。

与《五卷书》相比,《益世嘉言》的作者具有更自觉的教诲"正道论"的意图。他从一些"正道论"著作,尤其是迦曼陀迦(Kāmandaka,八世纪上半叶)的《正道精华》(Nītisāra)中,采入大量政治格言诗,增加了这部故事集的说教比重。

除了教诲"正道论"外,那罗衍编写这部故事集的另一个明确的意图是教授"文雅的语言"。适应教学的需要,那罗衍尽量避免使用冗长的复合词和复杂的句法。全书语言简朴生动。这也是这部故事集得以在印度各地,尤其是孟加拉地区广泛流传的重要原因。它还是在近代最早被译成多种欧洲文字的印度梵语文学作品之一。

第九章　古典梵语小说

第一节　古典梵语小说的产生及其一般特征

古典梵语叙事文学在文体上可以分作三类：韵文体、散文体和韵散混合体。叙事诗采用韵文体，民间故事大多采用韵散混合体，小说采用散文体。在古典梵语文学早期，诗歌占据主导地位。古典梵语小说是在两大史诗、古典梵语叙事诗和民间故事的基础上发展而成的。现存最早的这类作品产生于六、七世纪，即苏般度的《仙赐传》、波那的《迦丹波利》和檀丁的《十王子传》。从这些古典梵语小说可以看出，它们在题材上继承民间故事的世俗性，在叙事方式上继承两大史诗和民间故事集的框架式结构，在语言和修辞方式上继承古典梵语叙事诗的风格。

如果与其他民族的小说相比较，印度古典梵语小说的最独特之处在于它的文体。这种文体大量使用冗长的句子和复合词，并因此大大减少了动词的用量。檀丁在《诗镜》中甚至把大量使用复合词视作是"散文的生命"。这种文体还象古典梵语叙事诗体一样，注重藻饰和修辞，大量使用谐音、双关、比喻、夸张，神话典故以及铺张的描写和成串的形容词等。除了诗歌韵律之外，古典梵语叙事诗的一切修辞手段，它几乎都用上了。因此，从文体上说，简直可以称之为无韵的叙事诗或散文叙事诗。

虽然现存的古典梵语小说产生于六、七世纪，但这种散文文体可以追溯到更早的年代。例如，公元150年摩诃刹特罗波·楼陀罗达孟的吉尔那尔岩石铭文，充满冗长的复合词，极少使用动词，并注重谐音。约公元350年三摩答剌笈多的阿拉哈巴德石柱铭文，开头有八首诗，结尾有一首诗，中间是散文。而这整篇散文竟是一句句

子，里面包含许多冗长的复合词。其中有个复合词长达一百二十多个音节。句中大量使用谐音、比喻、双关、夸张和神话典故等修辞手法。这份铭文的作者是三摩答剌笈多的宫廷诗人诃利犀那(Hariṣeṇa)，内容是为三摩答剌笈多歌功颂德。公元588年达罗塞纳一世的伐腊毗铜板铭文也是使用这种散文文体。由这些铭文可见，这种繁缛雕琢的散文文体主要是由宫廷诗人创造和发展的。无疑，这种散文文体的写作具有相当的难度，以至伐摩那在《诗庄严经》中引用一句格言说："散文是诗人的试金石"。

对于散文体叙事文学的最早理论总结见于婆摩诃(约七世纪)的《诗庄严论》。婆摩诃将散文体叙事文学分作两类：Ākhyāyikā 和 Kathā。前者由主人公叙述自己的事迹，作者也可以作一些想象的叙述；作品分成章回，并在适当时机用伐刻多罗或阿波罗伐刻多罗格律的诗句预示将要发生的事件。后者由他人叙述主人公的事迹，作品不分章回，也不含有伐刻多罗或阿波罗伐刻多罗格律的诗句。而稍后的檀丁(约七世纪)在《诗镜》中指出，Ākhyāyikā 和 Kathā 只是同一种文学类别的两种名称，因为用作区分 Ākhyāyikā 和 Kathā 的那些特点，在实际创作中是互相通用的。檀丁和婆摩诃之间的观点分歧产生于他们所依据的具体作品。此后的梵语文学理论家依然将散文体叙事文学分作 Ākhyāyikā 和 Kathā 两类。他们所提供的定义也是依据他们所见到的具体作品。例如，楼陀罗吒(约九世纪)的《诗庄严论》中对 Ākhyāyikā 和 Kathā 所作的描述，显然是主要依据波那的《戒日王传》和《迦丹波利》。可以说，梵语文学理论家对这两种散文体叙事文学样式的理论概括，多数停留在表层的形式特征上。倒是辞书家长寿师子(Amarasiṃha，约七世纪)在他编纂的《长寿字库》中抓住了这两种叙事文学样式的根本区别，点明 Ākhyāyikā 的内容是真实的，Kathā 的内容是想象的。换言之，Ākhyāyikā 是传记，Kathā 是小说。

第二节　苏般度的《仙赐传》

苏般度(Subandhu)著有小说《仙赐传》(Vāsavadattā)。他的生平事迹不详。根据一些材料推测，他可能是六世纪人。波那(七世纪)在《戒日王传》的第十一首序诗中提到《仙赐传》，说是"《仙赐传》抵达耳边，诗人们的骄傲消失"。另外，609年的一部耆那教俗语著作中也提到《仙赐传》。虽然这两条材料中的《仙赐传》均未标明作者，但一般认为就是苏般度的《仙赐传》。同时，苏般度在《仙赐传》中提到达罗婆娑仙人对沙恭达罗的诅咒(这是迦梨陀娑在戏剧《沙恭达罗》中独创的情节)。由此可以推断，苏般度生活在五世纪和七世纪之间，或约略地说是六世纪。

《仙赐传》讲述一个爱情故事。有位王子名叫爱魁，一天拂晓梦见一位美丽的少女。梦醒后，他得了相思病，终日躺在床上，双目紧闭，不思饮食。他的朋友花蜜见劝说无效，便同意他的请求，陪他出去寻找这位梦中的少女。

他们游荡了漫长的路程，来到文底耶森林，在一棵树下歇脚。半夜里，爱魁和花蜜听到树顶上一只雌眉纳鸟和一只雄鹦鹉吵架的声音。眉纳鸟责问鹦鹉是不是跟别的鸟调情去了?怎么回来的这么晚?鹦鹉向眉纳鸟解释，说是自己遇见了一件前所未闻的事情——在花城有位名叫仙赐的公主。她父亲为她安排了一个选婿大典，召来各地王子，候她挑选。但她一个也不中意。而那天夜里，她却梦见了一位名叫爱魁的青年。从此，仙赐陷入爱情的烦恼。现在，她的心腹多摩莉迦(有的抄本上说是一只名叫多摩莉迦的眉纳鸟)奉命出来寻找爱魁。这样，多摩莉迦与鹦鹉一起到这里，正站在树下。

爱魁听此消息，欣喜若狂。他和花蜜一起，随同多摩莉迦前往花城。他们走了一天，在夜幕降临之时到达花城。爱魁进入王宫，见

到仙赐。这对情人兴奋至极，双双晕倒。在花蜜和众侍女的救护下，他俩苏醒过来。仙赐的心腹女友迦罗婆提告诉爱魁：现在没有时间容他俩互诉衷情，花城王已将仙赐许配给持明王的儿子，明天一早就要成婚。于是，爱魁当机立断，与仙赐一起骑上一匹魔马出奔。

经过一夜奔波，他俩到达文底耶森林，在一座蔓藤凉亭里躺下休息。爱魁一觉睡到中午醒来，发现身旁的仙赐不见了。他四处寻找，穿过森林，直到海边，也不见仙赐踪影。绝望之余，决定投海自尽。这时天上传来仙音劝阻他，说是不久他会与情人团圆。这样，爱魁怀抱希望，继续四处游荡，寻找仙赐。

雨季过去，秋天来到。一天，爱魁在森林的一个偏僻处看见一座状似仙赐的石像。他情不自禁地用手抚摸，石像蓦地变成活的仙赐。爱魁仿佛掉进甘露海，抱住仙赐，询问她这是怎么回事？仙赐告诉他说：那天在他还没睡醒的时候，她去林中采果子，不料遇见两帮土匪。这两帮土匪为了争夺她而互相厮杀，同归于尽。一位苦行者采花回来，见此情景，认为她是祸根，便诅咒她变成石头。但苦行者同情她的不幸，又补充一句话，说一旦她的爱人抚摸这块石头，咒语的力量便会消失。这样，爱魁偕同仙赐，与赶到这里的花蜜一起返回故乡，过着幸福的生活。

《仙赐传》讲述的这个故事在印度古代文学中找不到出处，说明它是苏般度的创造。但就编故事的水平而言，苏般度实属一般。他只是照搬常见的爱情故事模式。其中的许多故事因素，如做梦、会说话的眉纳鸟和鹦鹉、魔马、诅咒、变形和天国仙音等，也是印度故事文学中的惯用手法。而且，情节的发展过分依赖巧合，削弱了艺术真实。事实上，苏般度的创作旨趣并不在设计故事情节和塑造人物性格，而是施展修辞技巧。《仙赐传》是一部典型的形式主义小说。

苏般度一有机会就进行铺张描写。爱魁梦见仙赐，苏般度就不厌其详地描写仙赐全身各个部位的美。鹦鹉讲述花城见闻，苏般度

既描写城中的住宅、居民、妓女和乐园,也描写与花城有关的迦旃衍尼女神和恒河神话。其他诸如文底耶森林、雷瓦河、大海、春季、雨季、秋季、日落、月夜、星空和清晨等等自然景象,苏般度都作了细致的描写。这些描写虽然不乏优美之处,但从整体上说,存在严重的为描写而描写的倾向。它们大多不顾及情节发展的需要,冗长,臃肿,繁琐,占据了小说的主要篇幅。

而且,苏般度在描写中刻意追求诗歌修辞手法,诸如谐音、连珠、双关、明喻、暗喻、夸张和用典等等。其中最突出的是双关。苏般度在这部小说的序诗第九首中声称自己精于诗艺,能做到"字字双关"。在《仙赐传》中双关的词语层出不穷,而且常常与其他修辞手法结合使用。有些句子也确实做到了"字字双关"。梵语同音多义词丰富,再加上句中词组拆合的灵活性,为双关修辞手法提供了方便条件。苏般度常用的双关词汇有 ambara(天空,外衣)、āśā(希望,方位)、gotra(山,家庭)、jāti(种姓,茉莉花)、payodhara(云,乳房)、pravāla(嫩芽,珊瑚)、vaṃśa(家族,竹)和 vṛṣa(公牛,美德,精子)等。但是,苏般度过多地使用双关,甚至为了形成双关而生拼硬凑,致使文字艰深,文气不畅,颇多滞涩费解之处。不要说一般读者,连历来的注释家对《仙赐传》中某些段落和句子的读解也很不一致。

第三节 波那的《戒日王传》和《迦丹波利》

波那(Bāṇa)著有传记《戒日王传》和小说《迦丹波利》。正是由于他著有《戒日王传》,他的生平年代可以根据戒日王的在位年代(606—647年)确凿无疑地定在七世纪上半叶。在《戒日王传》的前三章里,波那叙述了自己的生平。他出生在曲女城索纳河畔的一个婆罗门世家。他幼年丧母,由父亲抚养长大。但不幸,他刚满十四岁,父亲又亡故。尽管他享有大宗的祖传遗产,也具备良好的学习条件,但出于青年人的好奇心,他携带一大帮随从出外浪游。随从

人员中有语言学家、哲学家、民歌手、故事手、吟唱诗人、医生、金匠、珠宝匠、书法家、画家、雕塑家、鼓手、歌手、乐师、舞伎、演员、魔术师、洗头匠、赌徒、比丘、比丘尼和湿婆教苦行者等。波那和他们一起访问圣地、王宫和学术中心，增长了阅历和见识。最后，回到故乡。但不久，戒日王的异母兄弟克里希那派人召唤他去晋见戒日王。戒日王听信某些朝臣的谗言，对波那的印象很坏。克里希那认为只有波那当面会见戒日王，才能消释戒日王的误会。波那及其家族与戒日王朝廷从未有过交往。他最初迟疑不决，最后还是下了决心，前去拜谒戒日王。戒日王见到波那，态度冷淡，称呼他为“浪荡子”。波那向戒日王申诉道：“哦，国王！你为什么这样称呼我，仿佛你不明真情，多猜多疑，听人摆布，不晓世事？常言道：人心叵测。他们惯于播弄是非。但伟人应该明察秋毫。你不应该对我怀抱偏见，仿佛我是个卑鄙小人”。他向戒日王陈述了自己的家世、学问和为人。通过这次会面，戒日王改变了对波那的看法。波那在戒日王宫中呆了一段日子，受到最高的礼遇。然后，他回到故乡。应亲友的要求，他讲述戒日王的生平事迹，并写成《戒日王传》。波那此后的生活情况不详。小说《迦丹波利》是在他的后半生写的。但没有写完，他就去世了。后来，这部小说由他的儿子菩商那(Bhūṣaṇa)续完。

除了《戒日王传》和《迦丹波利》之外，归在波那名下的作品还有一部宗教祈祷诗集《尊提百咏》，并由此生发出一个神奇的传说：诗人摩由罗是波那的岳父。一天，他去看望波那，恰逢波那正在抚慰嗔怒的妻子。摩由罗的闯入引起波那的妻子不满。由于她的诅咒，摩由罗染上麻风病。此后，摩由罗创作了《太阳神百咏》，赢得太阳神的恩惠，麻风病痊愈。他的诗名也随之大振。波那妒羡摩由罗的诗名，于是砍去自己的手脚，创作了《尊提百咏》，赢得尊提女神(湿婆大神的配偶)的恩惠，肢体复原。

另外，从《戒日王传》和《迦丹波利》提供的内证表明：在宗教信仰方面，波那主要信奉湿婆，也崇拜梵天和毗湿奴。他是个正统的

婆罗门，但对佛教和佛陀也怀有敬意。在学问方面，他精通吠陀经典、各派哲学、两大史诗和各种往世书神话，熟悉民间故事文学和跋娑、迦梨陀娑等古典梵语作家的作品。总之，波那是位具有宽宏的胸怀、渊博的知识和丰富的阅历的作家。

《戒日王传》(Harṣacarita)是传记，或者说，是一部传记体小说。因为波那采用的不是历史笔法而是文学笔法，更具体地说，是印度史诗和古典梵语叙事诗的笔法。全书共分八章。书前有二十一首序诗，主要是赞颂湿婆大神夫妇以及杰出的前辈作家和作品。第一章《犊子世系》是波那自述家史和生平。第二章《会见国王》是波那自述会见戒日王的前后经过。第三章《国王世系》的前面部分是波那自述回到故乡，亲友们请他讲述戒日王的事迹。至此，《戒日王传》才进入正题。波那首先讲述戒日王的祖先布希波菩提的故事。他是室利甘特国(都城萨他泥湿伐罗)的国王，曾协助一位湿婆教苦行者降服妖魔，并由此得到吉祥女神的恩惠——他将成为一个强大的王族的创始者，其中会出现一位名叫喜增的转轮王。

从第四章《转轮王诞生》开始，正式讲述戒日王(即喜增)的生平事迹。布希波菩提的王位代代相传，传至光增王。光增王虔信太阳神。一天夜里，王后耶输摩提梦见两个少年和一个少女从太阳里出来，进入她的子宫。这个梦兆得到应验，她先后生下两儿一女——王增、喜增和罗阇室利。耶输摩提的兄弟送来自己的儿子盘提，让他在宫中与王增和喜增作伴。罗阇室利长成少女后，嫁给曲女城王子哥罗诃伐刺曼。

第五章《父王逝世》讲述王增长大后，国王派遣他北上攻打匈奴人。喜增随同兄长前往。当王增进入盖拉瑟山脉后，喜增留在山脚，狩猎自娱。但突然传来国王病危的消息，喜增火速返回都城。几天后，王后自焚殉节，国王溘然长逝。喜增无限悲伤，为父王举行葬礼，并焦急地等待兄长归来。

第六章《国王发誓》讲述王增从前线归来，哀悼父王的逝世。他

不愿继承王位，决心隐居森林。他希望喜增继承王位，而喜增决定追随兄长，隐居森林。这时，罗阇室利的侍从突然赶来报告说：就在光增王逝世的消息传到那里的当天，摩腊婆王杀死哥罗诃伐刺曼，囚禁罗阇室利。而且，传说摩腊婆王即将前来攻打萨他泥湿伐罗。得此消息，王增当即与盘提一起，率兵前去讨伐摩腊婆王。许多天后，来人报告说，王增轻而易举战胜了摩腊婆王，却被高达王谋杀。喜增无比愤怒，发誓摧毁高达国，为兄长报仇。

第七章《登基为王》讲述在一个吉日良辰，喜增礼拜湿婆大神，登基为王，然后率兵出发，前去征讨高达王。途中，遇见与王增一起打败摩腊婆王而满载战利品返回的盘提。盘提报告喜增说，罗阇室利已经逃出曲女城，进入文底耶森林。于是，喜增把讨伐高达王的任务交给盘提，自己前往文底耶森林寻找妹妹。

第八章讲述喜增在文底耶森林里辗转寻找妹妹，来到佛教高僧地婆迦罗密多罗的修行处。正当他与地婆迦罗密多罗交谈之际，一个佛徒前来报告说，有位夫人即将投火自焚。根据佛徒的描述，喜增断定她是自己的妹妹。喜增赶往现场，救下妹妹。罗阇室利转而表示希望穿上袈裟，成为尼姑。喜增提出，等他实现了消灭仇敌的誓言，他便和她一同穿上袈裟。这样，喜增携带罗阇室利回到驻扎在恒河岸边的军营。

《戒日王传》至此结束。波那为什么没有继续写下去，现代学者有种种猜测。其实，波那在第三章中已经有言在先，对请求他讲述戒日王生平事迹的亲友们说："谁能享有一百个人寿，描绘他的全部事迹？如果你们愿意听取他的部分事迹，那可以。"

《戒日王传》不是历史性传记，而是文学性传记。波那主要是从文学的角度选材，即选择那些宜于铺张描写和渲染感情的场景或事件。而且，他还时常袭用一些神话和传奇手法。尽管如此，在印度古代缺乏历史著作的情况下，《戒日王传》具有无可置辩的历史文献价值。

首先，《戒日王传》提供了有关戒日王的一些基本史实。这从玄奘的《大唐西域记》和一些碑文记载可以得到证实。而且，《大唐西域记》主要提供戒日王后期生活事迹，《戒日王传》主要提供戒日王前期生活事迹，两者可以互为补充。但对于戒日王登基这一历史事件，玄奘和波那的记载有些差异。据《大唐西域记》，光增王死后，王增继位。王增遭羯罗拏苏伐剌那国（即《戒日王传》中所说的高达国）设赏迦王（《戒日王传》中没有写明这位国王的名字）谋杀后，大臣婆尼（即《戒日王传》中的盘提）力劝喜增继位。喜增在求得观自在菩萨显灵后，才登基为王，取号戒日。而据《戒日王传》，光增王死后，王增没有继位，随即与盘提一起前去讨伐摩腊婆王。王增遭高达王谋杀后，喜增登基为王。当时盘提尚在前线，并未参与此事。另外，据《戒日王传》，戒日王登基是在萨他泥湿伐罗，而据《大唐西域记》，仿佛是在曲女城。孰是孰非，有待发掘其他史料，进一步考证。

其次，《戒日王传》提供了戒日王时代印度社会生活的生动画面。其中包含有种姓、职业、宗教、艺术、服饰和风俗习惯等多方面的丰富史料，一向为史学家们所重视。

《迦丹波利》（Kādambarī）是一部充满浪漫和幻想色彩的长篇小说，描写两对恋人生死相爱的故事。情节的发展建立在轮回转生的基础上，离奇曲折。小说开头有二十首序诗，颂扬大神和老师，也表达作者的文学见解，如第八首：

以活泼甜蜜的话语，
以温柔多情的姿态，
犹如新娘走到床前，
小说博取读者欢心。

小说正文不分章回，采用故事中套故事的框架式叙事结构。这种叙事结构更增加了这部小说故事情节的复杂性。下面便按照原叙事结构介绍这部小说的故事梗概。

一个旃陀罗（贱民）女子献给维底夏城国王首陀罗迦一只聪明

的鹦鹉。国王出于好奇，询问鹦鹉的出生历史，鹦鹉便讲给国王听——

它出生在文底耶森林，刚生下就失去母亲，与父亲相依为命。一天，猎人杀死它的父亲，它因躲在父亲翼下才幸免于难。一位过路的青年怜悯它，将它带到林中的修道院。迦婆梨大仙定神望了望，说它是自食其果。应众修道人的请求，大仙讲述了它的前生故事——

在优禅尼城，一天夜里，国王梦见一轮圆月进入王后嘴中，大臣梦见一位婆罗门将一朵莲花放在自己妻子怀中。不久，国王得子取名月环，大臣得子取名护民。这两位少年一同长大，亲密无间。月环十六岁时，国王赠他一匹宝马，立他为太子，命他出征四方。由护民和侍女彩痕伴随，他率领大军，在三年中征服了四方。他的军队驻扎在金城。一天，他骑着宝马出城行猎，独自一人来到一个湖边，忽听附近有弹唱声，循声而去，发现一座湿婆庙，里面有位美丽的少女正在抚琴吟唱颂诗。少女向月环表示欢迎，领他到自己的石窟住处。少女在这里过着苦行生活。经月环询问，少女讲述了自己的不幸遭遇——

她的名字叫太白，是乾达婆和天女的女儿。一天，她去湖中沐浴，途中遇见一位名叫白莲的青年修道人。他是白首大仙和吉祥天女的儿子。太白和白莲一见钟情。两人分手后，都陷入了相思。一天黄昏，白莲的好友迦宾阇罗前来报告太白，说白莲经不住爱情烈焰的折磨，生命岌岌可危。太白顾不得一切礼仪，当晚就由女友达罗利迦陪同，赶到白莲那儿，可怜他已经溘然瞑目。太白悲痛欲绝，准备投火自焚。这时，从月亮飞来一位神灵，携白莲而去，并安慰太白说："不要寻短见，你会与白莲重新团圆"。白莲的好友迦宾阇罗追踪而去，也消失在空中。从此，太白丢下父母，发誓在这里修苦行，等待与白莲团圆。

太白还告诉月环说，她有个女友名叫迦丹波利，也是乾达婆和

天女的女儿。她听说了太白的悲惨遭遇，发誓在太白和白莲团圆前决不结婚。太白已应迦丹波利父母的要求，派女友达罗利迦前去劝说迦丹波利。

第二天早晨，达罗利迦带了乾达婆少年盖瑜罗迦回来。盖瑜罗迦告诉太白说，谁也劝不动迦丹波利。于是，太白邀请月环一同前去劝说迦丹波利。到了金顶城迦丹波利的居处，月环和迦丹波利一见倾心。但月环不能在此久留，他的军队到处寻找他，已经循着宝马的足迹到达太白的石窟。他恋恋不舍告别迦丹波利，回去与护民和军队会合。但第二天，盖瑜罗迦就来报告月环说，迦丹波利相思病重。月环听后，立即带上侍女彩痕，赶去看望迦丹波利。在那里呆了几天，他留下彩痕陪伴迦丹波利，自己回到军营。这时，月环接到父亲来信，催他立即回家。于是，他留下护民照看军队，独自返回优禅尼城。

月环回到优禅尼城没几天，彩痕也赶回优禅尼城，向月环报告迦丹波利的相思情状。

（波那的原作至此中断，以下部分由他的儿子菩商那续作。）

随后，盖瑜罗迦也赶来向月环报告迦丹波利的相思情状。月环以接回护民和军队为借口，告别父母，前去看望迦丹波利。途中遇见军队，得知护民没有随军返回。月环来到太白的石窟打听消息，却见太白在伤心哭泣。经询问，太白告诉他说——

自从月环离别迦丹波利后，她回到这里继续修苦行，忽然来了一个神思恍惚的婆罗门青年，她没有理他。一天夜里，他居然闯进石窟向她求爱。她气愤地骂他花言巧语象鹦鹉，并诅咒他变成鹦鹉。不料咒语一出口，他应声倒地而死。直至他的侍从来找他，才知道他是月环的好友护民。

月环听后，大吃一惊，当场心碎而死。这时，迦丹波利赶到，见月环已死，昏厥过去；醒来后，准备以身殉情。忽听天上传来话音，吩咐迦丹波利好好守护月环的尸体，等待与他团圆。这时，彩痕牵

过宝马，跃入湖中。随即，湖中涌出一位青年修道人，就是白莲的好友迦宾阇罗。他上岸后，向太白讲述了自己的前一段经历——

当月神带走白莲时，他追踪而去，到达月界。月神告诉他说，白莲在生命垂危时，责怪月亮的光芒正在杀害他，使他不能与情人相会。白莲诅咒月神也会遭受人间爱情的折磨。于是，月神发出一个反诅咒，说他俩将经受同样的欢乐和悲哀。这样，白莲和月神都将在人间经历两次转生。最后，月神请迦宾阇罗去找白莲的父亲白首大仙，说他有办法解除咒语的束缚。而迦宾阇罗在寻找白首大仙的途中，冒犯了一位天神，被诅咒变成一匹马。这匹马只有在主人死去，并在湖中沐浴后，方能摆脱诅咒的力量。由于这个原因，他被转生为月环的宝马，而月环是月神转生的，护民是白莲转生的。现在也可以理解，护民之所以贸然向太白求爱，被诅咒成鹦鹉，那是因为他的前生是白莲，心中隐埋着对太白的爱情。

迦宾阇罗说完以后，告别太白和迦丹波利，继续去寻找白首大仙。

以上便是迦婆梨大仙讲给众修道人听的鹦鹉的前生故事。鹦鹉向国王首陀罗迦复述完毕后，继续说道——

不久，迦宾阇罗来到修道院，告诉它说已经找到白首大仙。大仙正在举行祭祀以解除诅咒，希望它耐心等待。可是，后来它的羽毛丰满了，便迫不及待地飞出修道院去寻找太白。不料中途被一个旃陀罗捕住，带到旃陀罗部落居处，交给旃陀罗公主。然后，经过一段日子，旃陀罗公主把它带到了这里。

国王首陀罗迦听完鹦鹉的自述，惊诧不已，便召来那位旃陀罗公主。公主告诉他说，他是月环再世。而她是这只鹦鹉的前身白莲的母亲吉祥天女。现在，白首大仙的祭祀已经完毕，诅咒的束缚即将解除。说完，她消失空中。

这天，迦丹波利情不自禁拥抱月环的尸体，顷刻之间，曾经转生为国王首陀罗迦的月环复活了。同时，曾经转生为护民和鹦鹉的

白莲由迦宾阇罗陪同从天而降。月环和迦丹波利、白莲和太白这两对有情人终成眷属。

迦丹波利在婚后，向月环询问彩痕的下落。月环告诉她，彩痕是他在月界的妻子。他第一次下凡转生时，她作为侍女伴随他。他第二次转生为国王首陀罗迦时，她返回月界去了。

《迦丹波利》这部长篇小说不仅故事情节错综复杂，而且文体繁缛雕琢。波那喜欢使用冗长的复合词句进行铺张描写。凡遇到风景和人物，他一般都详尽描写，不太考虑风景与情节发展的关联程度或人物的主次。同时，他在这些铺张描写中，大量使用比喻、联想、双关、谐音、神话典故和成串的形容词等修辞手段。因此，《迦丹波利》历来被认为是一部阅读难度较大的作品，但同时也被认为是一部不可企及的艺术杰作。因为这部作品显示出，波那在吸收民间文学营养的基础上，最大限度地调动了自己的艺术想象力和文字表现手段。

《迦丹波利》的故事取材于德富的《伟大的故事》。波那在《戒日王传》的序诗和《迦丹波利》本文中都曾提及《伟大的故事》，可见他是熟知这部作品的。德富的《伟大的故事》已经失传，但从月天的改写本《故事海》第十卷第五十九章中可以找到《迦丹波利》的故事原型。两相比较，叙事结构和故事情节基本一致。只是波那已将原故事中的人物全部改名，如白莲、太白、月环和迦丹波利分别是原故事中的阳光、意光、月光和花蜜。另外，在《迦丹波利》中，白莲和月环转生，太白和迦丹波利等待团圆，而在原故事中，阳光和花蜜转生，意光和月光等待团圆。其他还有一些细节差异。波那正是从这则民间故事获得灵感，发挥自己的艺术天才，精心创作了《迦丹波利》这部长篇小说。

《迦丹波利》的主题具有一定程度的反封建思想意义。它讴歌青年男女追求自由和真挚的爱情。白莲作为青年修道人，他冲破宗教禁欲戒规，热恋太白，以致相思成疾。而太白不怕辱没家庭名声，

瞒着父母私自前去看望白莲。白莲不幸病故，太白决心以身殉情。只是由于月神的劝慰，她才保存自己的生命，在山林石窟修行，等待与白莲团圆。无论她的父母怎样恳求或责备，她也决不回心转意。与此同时，月环与迦丹波利倾心相爱。月环的父亲召他回城。他陷入了父命和爱情的矛盾。他先是服从父命返回家中，后听说迦丹波利的相思情状，又设法前去探望迦丹波利。只是由于他的好友护民突然身亡，使他心碎而死，未及与迦丹波利相会。而迦丹波利也象太白一样，在天国仙音的劝慰下，继续活在世上，等待与月环团圆。这两对恋人的爱情超越时空，超越死亡，在痛苦的生离死别和持久的等待中得到净化和升华。

总之，《迦丹波利》既充分吸收民间故事传说的表现手段，又高度运用古典梵语叙事诗的文字技巧；情节曲折复杂，但扣人心弦；人物刻画和环境描写细致入微；心理和感情描绘不乏哀婉动人之处；艺术想象力无比丰富，堪称是古典梵语文学中旷古未有的一大"奇书"。

第四节　檀丁的《十王子传》

在古典梵语文学中，长篇小说《十王子传》(Daśakumāracarita)和文学理论《诗镜》都署名檀丁(Daṇḍin)，而且一般认为这两个檀丁是同一人。但这两部著作本身没有提供檀丁本人的出生年代和生平事迹。学者们只能依据其他史料推断，结果众说纷纭。本世纪二十年代发现了一部题为《阿凡提巽陀利》(Avantisundarī)的小说残本和另一部题为《阿凡提巽陀利小说精华》(Avantisundarīkathāsāra)的诗体提要残本，由此初步解开了檀丁的生平之谜。长期以来通行的《十王子传》实际上是残本，只有中间八章出自檀丁的手笔，前五章(被称作前篇)和最后一章(被称作后篇)是后人补写的。这一点早已为学者们所认同。而新发现的《阿凡

提巽陀利》残本很可能是檀丁《十王子传》佚失的前面部分。主要理由是:《阿凡提巽陀利》残本的全部内容与《十王子传》前篇中的前半部分一致,《阿凡提巽陀利小说精华》残本的全部内容与《十王子传》前篇和中间前三章一致。而且,《阿凡提巽陀利》残本较之《十王子传》前篇,在许多细节上与《十王子传》中间八章更为前后一致。《十王子传》中间八章原本存在的某些含糊之处,也能通过对照《阿凡提巽陀利》残本或《阿凡提巽陀利小说精华》残本释然而解。

如同波那的《戒日王传》,在《阿凡提巽陀利》的开头部分,也有关于作者本人的生平事迹介绍。从中我们得知,檀丁出生在南印度波罗婆国建志城的一个婆罗门世家。曾祖父达摩德罗是国王辛诃毗湿奴的宫廷诗人。檀丁七岁丧母,到达系圣线的年龄时,又失去父亲。这时,波罗婆国遭到外敌入侵,饥荒和瘟疫蔓延。檀丁被迫背井离乡,出外游学,就读于各地学府。直至国内安定,他返回建志城。另据有关印度史料,国王辛诃毗湿奴在位的时间是六世纪下半叶,檀丁的生平年代也由此可以确定为七世纪下半叶。

在《阿凡提巽陀利》的开头部分,檀丁也讲述了这部小说的写作缘起:他回到建志城后,有一次,应邀与两位朋友去海边观赏由一位能工巧匠修复的毗湿奴神像。在海边,他们遇见一个奇迹——一朵莲花自海上漂来,接触到毗湿奴神像的脚,随即变成一个持明(小神仙),消失空中。为了向朋友们解释这个奇迹,他创作了这部以莲花变成持明为故事结局的小说《阿凡提巽陀利》。通行的《十王子传》并没有这样的结尾。因此,有的学者推断,檀丁这部小说的原名是《阿凡提巽陀利》,《十王子传》是其中的主要组成部分。作为佐证,有一部《十王子传》抄本第一章的末尾题曰:"《阿凡提巽陀利》中的《十王子传》第一传完"。即使如此,由于完整的《阿凡提巽陀利》已经失传,这部小说仍将以现在通行的《十王子传》的名称和内容流传下去。

《十王子传》是一部富于传奇色彩的长篇小说。主要情节如下。

摩揭陀国和摩腊婆国发生战争。摩揭陀国王先胜后败，避入文底耶森林。在这里，王后生子名叫王乘。跟随国王的四位大臣也各得一子：聪慧、友护、计护和名声。后来，国王又收留了从外面陆续送来的五个男孩：卸铠、献铠、华生、利护和月赐。这样，合起来共有十位王子。

这群王子在森林长大成人，文武双全。国王派他们出去征服世界。最初，他们十人同行。中途，太子王乘应一个婆罗门的请求，跟随他从地缝进入地下的波陀罗城，帮助他做了那里的国王。其余九个王子四处游荡，寻找王子。这样，待王乘返回地上，同伴们早已离开原处，不知去向。王乘独自游荡，来到优禅尼城，先后与月赐和华生重逢。他俩向王乘讲述了自己的奇遇：

月赐在游荡途中，捡到一颗宝石，被官府诬为盗贼，投入狱中。后来，他越狱而出，协助维罗盖度王击败入侵之敌。于是，维罗盖度王把女儿嫁给他，并封他为王位继承人。

华生在游荡途中，与一个富商的女儿新月相爱。优禅尼城摄政王的弟弟木铠企图霸占新月，华生便施展巧计，扮作新月的侍女，陪同新月去木铠家，杀死木铠。趁众人慌乱之间，他与新月溜走。而后，他俩如愿结成姻缘。

此后，王乘暂住在华生家。一天，他在优禅尼城遇见敌国摩腊婆国王美丽的女儿阿凡提巽陀利。他俩因前生有缘，堕入情网。王乘在一个魔术师的帮助下，采取假戏真做的办法，与阿凡提巽陀利秘密结合。事发后，王乘被捕。优禅尼城摄政王进犯盎伽国占婆城时，将王乘囚在木笼里一同前往。摄政王攻克占婆城后，下令用大象践踏的方法处死王乘。而在行刑那天，卸铠杀死了摄政王。同时，盎伽国几支盟军也赶到。王乘获救，并发现其他几个王子都在这些盟军中。他们向王乘讲述了各自的奇遇：

卸铠在游荡途中，来到占婆城，先后遇见一位受妓女迦摩曼折莉愚弄的修道仙人和另一位被她骗尽财产的富商的儿子。卸铠在

占婆城以偷盗营生。一天夜里，遇见一个逃婚的少女。这少女的未婚夫财友因乐善好施而变穷。她父亲财授嫌贫爱富，逼她改嫁他人。卸铠施计让财授推迟女儿婚期。同时，他把偷盗来的财宝赠给财友，并在城里散布说财友得到了一个如意宝囊。于是，财授改变主意，将女儿嫁给了财友。此后，卸铠爱上迦摩曼折莉的妹妹。他又以如意宝囊为诱饵，骗取迦摩罗折莉同意这桩婚事并归还那个富商的儿子全部财产。卸铠还以狡诈手段，与占婆城公主幽会。最后，他杀死入侵占婆城的优禅尼摄政王，赢得公主。

献铠在游荡途中，回到故国毗提诃，遇见自己的乳母，得知故国王位已被人篡夺，父王母后囚于狱中。他便通过乳母的女儿牵线，与篡位者的妻子通奸，诱使篡位者落入他设计的圈套而丧命。他救出父母，恢复了父亲的王位。

利护在游荡途中，回到故国迦尸，得知父亲原先由老国王指定为大臣，现在被新国王判处死刑。于是，他在父亲临刑前，将一条毒蛇扔到父亲头上，父亲当即被毒蛇咬死，免除了死刑的执行。然后，他用解毒术救活父亲。此后，他挖地道潜入王宫，活捉新国王，夺取了政权，并与迦尸国公主成婚。

聪慧在游荡途中，梦见舍卫国公主。于是，他来到舍卫城，与一个婆罗门交上朋友。他先扮作婆罗门的“女儿”进宫与公主相爱，然后潜逃回来，再扮作婆罗门的“未婚女婿”跟随婆罗门前去领回“未婚妻”。国王当然交不出已经“失踪”的婆罗门的“女儿”，婆罗门便假装要投火自焚。国王无奈，只得答应赔偿他的“女儿”，将公主许配给了聪慧。

友护在游荡途中，到达苏赫摩国。公主选他为婿，而公主的哥哥将他投入海中。他在海中遇船得救。而船又被大风刮到一个海岛，遇上吃人的罗刹。他以四个故事回答了这个罗刹提出的四个难题，幸免一死。这时，天空中有另一个罗刹劫持少女飞过，这个罗刹上去截下。友护发现被劫持的少女原来是公主。而后，友护携公主

乘船回到苏赫摩国，结成姻缘。

计护在游荡途中，到达羯陵伽国。他在坟场上，从一个妖巫手中救出羯陵伽国公主，私自结合。后来，安度罗国王俘虏羯陵伽国王，要娶公主为妻。计护便化装成游方僧，施计杀死安度罗王，救出羯陵伽王，与公主正式成婚。

名声在游荡途中，遇见流亡的维达巴国王子。他协助这位王子杀死仇敌，夺回国王，并与维达巴国公主成婚。

这些王子讲完各自的奇遇后，随同太子王乘从占婆城出发，重返摩揭陀，击败宿敌，收复失土。老国王年迈退隐，王乘成为联合王国的国王。

显然，《十王子传》也是采用故事中套故事的框架式叙事结构。但与波那的《迦丹波利》相比较，《十王子传》更接近《五卷书》一类故事集的框架结构，而《迦丹波利》更接近两大史诗的框架结构。这样，《十王子传》的小说结构就显得松散一些，类乎故事集。然而，它毕竟不是一部故事集，而是一部长篇小说，因为它的框架故事(可以称作"十王子复国记")主人公和框架中的故事(可以称作"十王子奇遇记")主人公是一致的，都是十王子。可以说，框架式叙事结构是印度古代故事文学向长篇小说转化的一条"捷径"。这也是印度长篇小说在世界上出现较早的一个重要原因。

在文体上，《十王子传》也注重藻饰和修辞。檀丁的语言造诣是很高的，有时也卖弄一点文字技巧。例如中间的第七章，主人公计护的嘴唇被情人咬破，不能用嘴唇发音，因而由他讲述的这章故事就没有使用一个唇音。但檀丁并没有过分依赖文字和修辞技巧。他的文体华丽而不雕琢。与苏般度和波那相比，他更注重情节的生动性和故事的趣味性。

《十王子传》虽然富于传奇色彩，但也饱含强烈的现实主义精神。古代印度长期处在列国分治的政治局面下，"境壤相扰，干戈不息"。这在小说中获得如实表现。而它又以十王子"征服世界"为故

事主线，不自觉地反映了印度人民盼望国家统一的传统理想。当然，这些王子取得王国和政权，多半依靠施展诡计。檀丁对此并无贬意，因为这符合印度传统的政治经典——《利论》中的权术观念。

围绕十王子的冒险经历，檀丁交织进各种故事，广泛而生动地展现了古代印度各地和各阶层人物的生活画面。上至帝王、后妃和朝臣，下至妓女、赌徒、盗贼、浪子、荡妇、穷婆罗门和伪苦行者。而檀丁对市井人物怀有同情，常常以幽默诙谐的笔调描写他们。栩栩如生的人物性格和浓厚的现实生活气息是《十王子传》的重要艺术特色，《仙赐传》和《迦丹波利》都无法比拟。

另外，在十王子的冒险经历中，政治和爱情往往交织在一起。王国和美女是这些王子追逐的主要目标。而檀丁擅长描写女性美和各种爱情活动。其中有些描写不免过于细致和直露。但对照印度传统的情爱经典——《爱经》，应该说，在当时的印度社会和文化背景中，檀丁的爱情描写在总体上还是比较有节制、比较适中的。

如果与西方小说相比较，《十王子传》堪称是杰出的印度"流浪汉体"小说，而且它的产生时间远远早于西方。

第五节 "占布"

在古典梵语叙事文学中，还有一种叫做"占布"(Campū)的体裁。它采用韵散杂糅的形式，可以说是古典梵语小说和古典梵语叙事诗的混合体。而从性质上说，它更接近古典梵语小说。在檀丁的《诗镜》中已经提到这种体裁，但现存最早的"占布"产生于十世纪。

特利维格罗摩·跋吒(Trivikrama Bhaṭṭa，十世纪上半叶)著有《那罗占布》(Nalacampū)，取材于《摩诃婆罗多》中的著名插话《那罗传》。这部作品没有写完，现存七章，文体具有古典梵语小说和叙事诗的通常特点，如冗长的复合词句、堆砌的形容词、双关和谐音等。他还著有《摩达罗沙占布》(Madālāsācampū)，现已失传。

苏摩提婆·苏利(Somadeva Sūri,十世纪中叶)是耆那教徒,著有《耶索占布》(Yaśastilaka)。这部作品共分八章,讲述瑜泰耶国摩利达多王耽于感官享乐。一次,他按照祭司的建议,准备举行活人祭,供奉家庭女神。但他发现用作祭品的一对少年男女是自己姐姐的孪生儿女。原来他俩是苦行者须达多故意送来的。经摩利达多询问,他俩讲述了自己的前生历史。他俩在前生曾经是母子关系,仅仅因为杀死一只用面粉捏成的鸡,便在以后的轮回转生中不断遭到报应,直至洗清罪孽,在今世转生为摩利达多的姐姐的孪生儿女。听完他俩的故事,摩利达多进而向苦行者须达多求教,最后皈依耆那教。这部作品的后三章完全是说教性质的内容,讨论耆那教教义。

诃利旃陀罗(Haricandra,约十世纪)也是耆那教徒,著有《持命占布》(Jīvandharacampū)。这部作品讲述持真王被大臣谋杀,王后幸免于难,在火葬场生下王子持命。持命成年后,经历多次冒险生活,娶了八个妻子。最后,他杀死那个大臣,夺回王位。后来,他和母亲、妻子都皈依了耆那教。

还有许多取材于两大史诗和往世书神话传说的"占布"作品,如波阇(Bhoja,十一世纪)的《罗摩衍那占布》(Rāmāyaṇacampū)、拉克希摩那(Lakṣmaṇa,十一世纪)的《婆罗多占布》(Bhāratacampūtilaka)和阿毗那婆迦梨陀娑(Abhinavakālidāsa,十一世纪)的《薄伽梵占布》(Bhāgavatacampū)等。

然而,总的说来,在古典梵语文学中,"占布"类作品的艺术成就不高。题材陈陈相因,缺乏创造性。韵散杂糅的形式照例应该注意韵文和散文各自的艺术长处和短处,以便取长补短,相得益彰。但多数"占布"作品缺乏这种自觉意识。可以说,"占布"类作品象征古典梵语叙事文学生命力的衰微。

第十章　梵语文学理论

第一节　梵语戏剧学

梵语文学的系统理论总结是从戏剧学开始的。婆罗多(Bharata)的《舞论》(Nāṭyaśāstra，也可译作《剧论》)是印度现存最早的戏剧学著作。它有两种传本：南方传本分三十六章，北方传本分三十七章。它的成书年代难以确定。据《舞论》的现存形式，它含有三种文体：史诗输洛迦体、经疏体和口诀体。这说明《舞论》经历了一个不断增订的历史过程，而其中的经疏体可能代表《舞论》原始形式的文体。现在一般认为，《舞论》的原始形式产生于公元前后不久，而现存形式定型于公元七世纪前，可能是四、五世纪。

《舞论》第一章论述戏剧的起源、性质和功能。关于戏剧起源的说明是神话化的：大梵天应众天神要求，创造了第五吠陀——戏剧。最初上演的戏剧是表现天神战胜阿修罗。这引起阿修罗不满，一再扰乱戏剧演出。于是，大梵天出面调停，讲述戏剧的性质和功能。他指出戏剧不是表现天神或阿修罗的单方面情况，而是表现三界的全部情况。戏剧模仿世间生活，具有各种感情，包含各种情况。它在各种味、各种情和一切动作中产生有益的教训。它将有助于道德、名誉和寿命，增长智慧，导致世间安宁。

《舞论》第二章至第五章论述剧场、祭神仪式、演出前的准备工作和舞蹈等。《舞论》具有戏剧百科的特点。它自觉地把戏剧作为一种综合艺术对待，以戏剧表演为中心，涉及与此有关的所有论题。《舞论》的戏剧表演理论建立在味论的基础上。《舞论》第六章和第七章对味论作了阐述。婆罗多对味论所下的著名定义是："味产生于情由、随情和不定情的结合"。所谓"味"(rasa)，指的是戏剧艺术

的感情效应，也就是观众在观剧时体验到的审美快乐。按照婆罗多的规定，味有八种：艳情、滑稽、悲悯、暴戾、英勇、恐怖、厌恶和奇异。与这八种味相对应，有八种常情（sthāyibhāva，即基本感情）：欢、笑、悲、怒、勇、惧、厌和惊。情由（vibhāva）是指感情产生的原因或缘由，如剧中的主人公和有关场景。随情（anubhāva）是指剧中主人公感情的外在表现，如语言和形体的表现。不定情（vyābhicāribhāva）是指随时变化的感情，用以辅助或强化基本感情，如羞愧、焦虑和妬忌等等不定情可以强化爱情（“欢”）。这些情由、随情和不定情运用得当，达到和谐完美的结合，便能产生感染观众的味，或者说，在观众的心中激起某种伴随有审美快乐的感情。

婆罗多认为戏剧表演应该有助于味的产生。他把戏剧表演分成四大类：形体、语言、装饰和感情。从第八章至第十四章，主要论述各种形体表演，如手、足、头、胸、腰和胁的动作，以及更细腻的眼、眉、颊、唇和颏的表情。第十五章至第二十二章主要论述语言表演，如诗律、修辞、语言（包括各种俗语）、声调、诗德、诗病和风格等。其中的第二十章论述戏剧的分类。婆罗多将戏剧分成十类（“十色”）。第一类是传说剧（Nāṭaka，五幕至十幕），描写传说中的著名国王的功绩和爱情。情节发展经历五个阶段：开始、努力、希望、确信和成功。有关战斗、失去王国、死亡和攻城的情节不能在舞台上直接表演，只能通过幕间插曲交待。第二类是创造剧（Prakaraṇa，五幕至十幕），情节和主人公均由剧作者虚构。它的戏剧规则与传说剧相似，但主人公不是国王，而是婆罗门、商人、大臣或祭司。女主人公可以是高贵的妇女，也可以是妓女。这两类戏剧最为重要。其他八类戏剧是：独白剧（Bhāṇa，独幕）、纷争剧（Vyayoga，独幕）、神魔剧（Samavakāra，三幕）、战斗剧（Ḍima，四幕或独幕）、掠女剧（Ihāmṛga，四幕或独幕）、感伤剧（Utsṛṣṭānṇka，独幕）、街头剧（Vīthi，独幕）和笑剧（Prahasana，独幕）。这些戏剧分类显然是以丰富的戏

剧实践为依据的，表明婆罗多时代梵语戏剧的繁荣状况。第二十三章以下论述服装、化妆、角色的分类、各种表演、演员、观众和音乐等。

《舞论》重视戏剧艺术实践的具体经验，这是优点。美中不足的是，它对具体经验的总结偏重于形式主义的繁琐分析和归类，带有比较浓厚的经验主义色彩。在梵语文学理论发展史上，《舞论》的主要贡献是提出了味论。后来的梵语文学批评家加以发展，运用于一切文学形式，使味论成为最重要和最有特色的梵语文学批评原则之一。同时，《舞论》中对梵语诗歌理论的初步总结，也为后来梵语诗学的进一步发展奠定了基础。

《舞论》问世后，不断有人为它作注。但注本都已失传，仅存十世纪新护（Abhinavagupta）的《舞论注》（Abhinavabhāratī）。这部注释具有独立的学术价值，尤其对味论的发展作出了重要贡献。

十世纪胜财（Dhanañjaya）的《十色》（Daśarūpaka）是另一部重要的梵语戏剧理论著作。它是依据《舞论》编写的，但侧重剧作法。全书分四部分：第一部分论述题材和情节，第二部分论述角色和语言，第三部分论述各类戏剧，第四部分论述味和情。这部著作与《舞论》相比，不仅简明扼要，而且条理清晰。因此，在十世纪后，作为戏剧理论手册，《十色》的通行程度远远超过《舞论》。

其他梵语戏剧学著作还有罗摩月（Rāmacandra）和德月（Guṇacandra）的《舞镜》（Nāṭyadarpaṇa，十二世纪）、沙罗达多那耶（Sāradātanaya）的《情光》（Bhāvaprakāśa，十三世纪）和沙揭罗南丁（Sāgaranandin）的《剧相宝库》（Nāṭakalakṣaṇaratnakoṣa，十三世纪）等等。

第二节　梵语诗学

在西方文学批评中，诗学可以泛指一切文学理论。梵语诗学探

讨的对象(Kāvya)也是广义的文学,但重点是诗歌。

在《舞论》中,诗歌被视为戏剧的辅助因素,归在"语言表演"类中论述。脱离戏剧学而独立的第一部梵语诗学著作是七世纪婆摩诃(Bhāmaha)的《诗庄严论》(Kāvyālaṅkāra)。全书共分六章。第一章论述诗歌的身体即音和义,第二章和第三章论述"庄严"即诗歌修辞格式,第四章和第五章论述"诗病",第六章论述词汇选择。这部著作与八世纪优婆吒(Udbhaṭa)的《摄庄严论》(Alaṇkārasaṅgraha)和楼陀罗吒(Rudraṭa)的《诗庄严论》(Kāvyālaṇkāra)共同形成梵语诗学中的"庄严论"派。"庄严"(alaṅkāra)是指诗歌修辞。庄严论派认为诗歌是一个需要装饰的身体。这样,诗歌的身体和装饰是诗歌的两种主要实体。诗歌的身体由音和义两种基本因素组成。由此,诗歌的装饰即诗歌修辞也分为"音庄严"和"义庄严"两类。"音庄严"是指产生悦耳动听的声音效果的修辞手法,如连珠、头韵等。"义庄严"是指产生曲折动人的意义效果的修辞手法,如明喻、隐喻等。在这两类"庄严"中,庄严论派更为注重分析的是"义庄严"。

庄严论派认为诗歌修辞是形成诗歌魅力的因素,或者说,是使普通语言转化为诗歌语言的因素,因而也是判断诗歌价值的标准。庄严论派对诗歌修辞格式作了深入细致的分析。但随着庄严论的发展,这种分析日趋繁琐。在后期梵语诗学著作如十三世纪胜天(Jayadeva)的《月光》(Candrāloka)和十六世纪阿伯耶·底克希多(Appayya Dikṣita)的《莲喜》(Kuvalayānanda)中,"义庄严"的格式达到一百余种。显然,庄严论是一种探讨诗歌形式美的理论,而且局限于诗歌形式美中的修辞手法。这是一种很不完备的诗歌理论。但它作为最早出现的梵语诗歌理论,在自觉地探索诗歌艺术魅力方面起到了先驱作用。后来的梵语诗学家认识到庄严论的局限,对梵语诗学不断作出新的开拓和贡献。即使如此,他们也从不否认诗歌修辞在诗歌艺术中的重要性。在相继出现的各种梵语诗歌理论体系中,诗歌修辞始终占据一席之地。

与婆摩诃同时代的檀丁(Daṇḍin,七世纪)在庄严论的基础上,提出了风格论。他的诗学著作《诗镜》(Kāvyādarśa)共分三章。第一章论述文学的分类、风格和诗德,第二章论述“义庄严”,第三章论述“音庄严”和诗病。檀丁将风格(mārga)分为两种:维达巴风格和高达风格。檀丁本人偏爱维达巴风格。风格由诗德(prāṇa)决定。构成维达巴风格的十种诗德是:紧密、显豁、同一、甜蜜、柔和、易解、高尚、壮丽、美好和暗喻。而构成高达风格的诗德大体上与这些相反。虽然檀丁偏爱维达巴风格,但他并不否定高达风格,因为不同的风格各有自己的魅力。对此,檀丁说道:

> 甘蔗、牛奶和糖浆的甜味迥然相异,
> 甚至语言女神也不能说清它们区别。(I.102)

与诗德相对立的概念是诗病。檀丁在第三章中列举了十种诗病:意义混乱、内容矛盾、词义重复、含有歧义、次序颠倒、用词不当、失去停顿、韵律失调、缺乏连声以及违反地点、时间、技艺、习俗、正理和经典。但檀丁不认为这些诗病是一成不变的。它们只是在一定的背景中才成为诗病。例如,意义混乱用在醉汉、疯子和儿童身上,词义重复为了表现极大的同情,就不成其为诗病,反而成了诗德。

风格论在伐摩那(Vāmana,八世纪)的《诗庄严经》(Kāvyālaṅkārasūtra)中获得系统化。《诗庄严经》采用经注体,共分五部分,分别论述诗歌的身体、诗病、诗德、庄严和运用。伐摩那是第一个提出诗歌灵魂概念的梵语文学批评家。他认为音和义是诗歌的身体,“风格”(rīti)是诗歌的灵魂。他对“风格”下了定义,说“风格是词汇的特殊组合,而这种特殊性是诗德的本质”(I.ii.7、8)。他将风格分为三种:维达巴、高达和般遮罗。风格的不同在于所包含的诗德的不同。他也提出了十种诗德(guṇa),并将每种诗德进一步分成音德和义德。他认为诗德能产生诗歌魅力,而诗歌修辞只是提高这种魅力。诗德构成风格,属于诗歌的灵魂,而诗歌修辞是外在的装饰,属于诗歌的身体。

伐摩那和檀丁一样，在庄严论的基础上将梵语诗学推进了一步。但应该看到，伐摩那的风格论存在一些理论弱点。他对诗德的分类具有固定化倾向，缺乏檀丁的灵活性。而且，将诗德细分为音德和义德，也嫌繁琐。他把风格分成三种，并认定维达巴风格最优秀，也是不科学的。从总体上说，伐摩那所谓的"风格"实际是"语言风格"。将诗歌的"语言风格"称作是诗歌的灵魂，显然难以成立。不过，他提出的诗歌灵魂这一概念，能启发后人探索诗歌艺术中更深层次的审美因素。

九世纪和十世纪是梵语诗学发展的鼎盛期，产生了两位杰出的梵语诗学家欢增和新护。欢增(Ānandavardhana，九世纪)著有《韵光》(Dhvanyāloka)，新护(十世纪末)著有《韵光注》(Dhvanyālokalocana)和《舞论注》。他们两人的诗学以韵论和味论为核心。

《韵光》采用诗体正文和散文体注疏的形式，共分四章。第一章提出韵论，批驳各种反对韵论的观点，第二章和第三章正面阐述韵论，第四章论述韵的应用。"韵"(dhvani)这个词是借用梵语语法术语。按照梵语语法理论，一个词由几个音组成，其中个别的音不能传达任何意义，只有这几个音连接在一起才能传达某种意义。这种能传达某种意义的声音就叫做"韵"。诗学中的韵论与此类似：诗歌中的各种词句聚合在一起，能传达其中个别词句所没有表达的某种意义。具体地说，韵论认为词汇有三重功能，能表达三重意义。三重功能是表示、指示和暗示，由此表达的三重意义是表示义(本义)、指示义(引申义)和暗示义(暗含义)。表示义是词汇的本义，即在一定的背景中直接传达给读者的第一义(字面义)。指示义是第一义在一定的背景中不适用而加以引伸的意义。例如，"恒河上的茅屋"这一表述，其中的"恒河上"应引伸理解为"恒河岸上"。暗示义是超越本义和引伸义而另外获得的意义。例如，"恒河上的茅屋"这一表述暗含有凉爽和圣洁的意义。词句的暗示功能在表示功能

和指示功能耗尽它们的表达能力后发生作用，它也有赖于读者的理解力和想象力。

欢增对具有暗示义（即“韵”）的诗歌所下的定义是：“若诗中的音和义将自己或自己的意义作为附属而显示那种暗含义，智者们称这类诗歌为‘韵’”(I. 13)。欢增根据诗中“韵”的地位和作用将诗分成三等：以“韵”为主的是上等诗，以“韵”为辅的是中等诗，缺乏“韵”的是下等诗。诗中的“韵”又可分成三类：本事韵(vastudhvani)、庄严韵(alaṅāradhvani)和味韵(rasadhvani)，分别暗示诗歌中的思想内容、修辞和味。而欢增更重视和强调的是味韵。

欢增认为味通常是被暗示的。他指出，直接表示感情的词汇并不能刻画味，也不能激发味。诗人必须巧妙地刻画感情所由产生的景况及其表现，即有关的情由、随情和不定情，借以暗示味。这样，味作为一种被暗示的意义传达给读者，激起读者内心潜伏的感情，使读者获得强烈的审美快乐。

欢增提出的味有九种，比《舞论》中提出的八种味多一种平静味。他指出九种味中的有些味是互相冲突的，有些味是互不冲突的。在同一人物身上，除非有一定的时间间隔，应该避免互相冲突的味。同时，在含有多种味的长篇作品中，应该有一个主味贯穿其中，其他的味附属和加强主味，以保持味的统一。

新护的《韵光注》对《韵光》作了透彻的注释。新护比欢增更强调味的重要性。他在《舞论注》中对味论作了创造性阐释。他认为味通过暗示展现，暗示的手段是情由、随情和不定情。读者（或观众）自身中有潜在的、先前体验的感情印象，也就是说，常情以潜伏的形式存在着。一旦读者读到（或观众看到）合适的情由、随情和不定情，潜伏的感情就会被唤起，以一种超越具体时空的、普遍的感情形式被感知。这种非个人的、普遍的感情总是快乐的，以味的形式被享受。这样，味虽由常情转化而成，但完全不同于常情。常情有快乐，也有痛苦，而味永远是快乐的，因为味是一种超越世俗束缚的

审美体验。

与庄严论和风格论相比，欢增和新护的韵论和味论显然触及诗歌审美因素的更深层次。它们代表了梵语诗学所取得的最高理论成就。

十世纪还有一部王顶(Rājaśekhara)的《诗探》(kāvyamīmāṃsā)也值得一提。这部著作不是严格意义的诗学著作，而更象是一部诗人的实用知识手册。它共有十八章，谈论与诗人和诗歌创作有关的各种问题。例如，关于诗学起源的神话传说、诗人的才能、诗人的类型、诗人应该熟悉的典籍、诗歌的取材、诗人的日常生活、诗歌创作中的借鉴和创新、诗歌的习惯用法以及地理和时令等。这部著作围绕诗歌创作实践，提供了许多有用的知识，颇受梵语诗人欢迎。

在欢增和新护之后，梵语诗学的理论创造力逐渐减退。十一世纪，恭多迦(Kuntaka)和安主(Kṣemendra)分别提出曲语论和合适论，但其理论重要性已比不上韵论和味论。

恭多迦在《曲语生命论》(Vakroktijīvita)中提出"曲语"是诗歌的生命。"曲语"(vakrokti)是指曲折的表达方式。恭多迦说："诗歌是音和义的结合，体现诗人的曲折表达，使懂行的读者欢悦"(I.7)。他要求诗歌作品在六个方面体现"曲折性"：文字构成的曲折性("音庄严")、名词语干的曲折性、语尾的曲折性、句子构成的曲折性("义庄严")、故事成分的曲折性和整部作品的曲折性。曲语本是庄严论和风格论中早已存在的一个批评概念，恭多迦提取出来加以强调和发展。他不仅将庄严和风格，也将味和韵纳入曲语的范畴。他企图用一个旧概念来解释和囊括一切新观念，自有他的保守之处。但他对梵语诗学也有一定的贡献。庄严论和风格论重视诗歌的修辞和语言风格，韵论和味论重视诗歌的感情和读者的反应，而恭多迦注意到诗人本身活动(kavivyāpāra)的重要性，认为曲语是诗人的想象活动的产物。另外，恭多迦针对韵论和味论，强调诗歌修辞的自身存在价值。他认为诗歌修辞即使在展现韵和味中不起

作用，只要自身优美，也有助于诗歌魅力。这种看法是对韵论和味论的反拨，有一定的合理性。

安主是个多产作家，除了《婆罗多花簇》、《罗摩衍那花簇》和《大故事花簇》等诗歌作品外，还著有两部诗学著作《诗人的颈饰》(Kavikaṇṭhābharaṇa)和《合适论》(Aucityacāracarcā)。他在《合适论》中企图建立一种以"合适"(aucitya)为诗歌生命的批评原则。他认为诗歌中的各种因素只有与背景适合，又互相适合，才能发挥它们的功用，达到诗人的目的。他罗列了二十七种诗歌构成因素，如词、句、诗德、修辞和味等，从正反两方面举例说明何谓合适，何谓不合适。合适这一批评概念在欢增的《韵光》中已经形成，但只是作为诗歌魅力的辅助因素。而安主把合适看作是高于一切的诗歌生命，加以详细阐发。从理论总体上，应该说欢增的观点更合理。但安主注意和强调艺术创作中的和谐和"分寸感"，也有一定的可取之处。

十一世纪还有一部摩希摩跋吒(Mahimabhaṭṭa)的《辨明论》(Vyaktiviveka)。这部著作企图以推理论取代韵论。摩希摩跋吒认为所谓"韵"的暗示功能其实是逻辑推理。但他的这种理论对梵语诗学并无多少建设性贡献，因而无人响应。

从十一世纪开始，梵语诗学进入对前人成果加以综合和阐释的时期。这类综合性或阐释性的梵语诗学著作很多，如波阇(Bhoja，十一世纪)的《艳光》(Śṛṅgāraprakāśa)和《语言女神的颈饰》(Sarasvatīkaṇṭhābharaṇa)、曼摩吒(Mammaṭa，十一世纪末)的《诗光》(Kāvyaprakāśa)、雪月(Hemacandra，十一世纪末和十二世纪初)的《诗教》(Kāvyānuśāsana)、鲁耶迦(Ruyyaka，十二世纪)的《庄严论精华》(Alaṅkārasarvasva)、毗首那他(Viśvanātha，十四世纪)的《文镜》(Sāhityadarpaṇa)、般努达多(Bhānudatta，十五世纪)的《味花簇》(Rasamañjarī)和《味河》(Rasataraṅgiṇī)、迦维迦尔纳布罗(Kavikarṇapura，十六世纪)的《庄严宝》(Alaṅkārakaustubha)、盖瑟婆密湿罗(Keśavamiśra，十六世纪)的《庄严顶》(Alaṅkāraśekhara)和世主

(Jagannātha，十七世纪）的《味海》(Rasagaṅgādhara)等。其中最著名的是《诗光》、《文镜》和《味海》。

曼摩吒的《诗光》共有十章，分别论述诗的目的和特点、音和义、暗示、以韵为主的诗、以韵为辅的诗、缺韵的诗、诗病、诗德、音庄严和义庄严。曼摩吒对前人的理论有精深的理解。他以韵论为基础，将梵语诗学的所有概念和理论交织成一个有机整体。因而，这部著作十分流行，注本也最多。毗首那他的《文镜》也是十章，分别论述诗的特性、词句、味和情、韵、暗示、戏剧、诗病、诗德、风格和庄严。《文镜》的格局与《诗光》相似，但兼论戏剧。同时，在诗的本质问题上，《诗光》侧重“韵”，而《文镜》侧重“味”。世主的《味海》仅存第一章和第二章的部分。第一章谈论诗的特点、品类、情、味和诗德，第二章谈论韵和庄严。世主不仅对梵语诗学各种批评原则作出透彻的阐释，也能提出自己的一些独到见解。他是梵语诗学史上最后一位重要的理论家，他的《味海》标志梵语诗学的终结。

梵语诗学经过漫长的历史发展，形成了世界上别树一帜的文学理论体系。它有自己的一套批评概念或术语，如味、情、庄严、诗德、诗病、风格、韵、曲语和合适等。就梵语诗学达到的最终成就而言，这个理论体系的基本结构可以说是以韵和味为核心，以庄严、风格、曲语和合适为外围。它对文学本身的特殊规律作了比较全面细致的探讨。这宗丰富的文学理论遗产值得进一步深入研究。

第十一章　泰米尔语伦理文学

第一节　概　　况

公元一世纪之后，随着阶级矛盾和民族矛盾的日益加剧，南印度泰米尔族诸王的政权逐渐衰落。到了公元三世纪初，作为异族人的卡拉比拉人兴起，击败了潘地亚人，夺取了政权，确立了他们在南印度统治地位。卡拉比拉人的政权大约延续了三百年，直至北部的帕拉瓦人在建志补罗城建立王朝为止。卡拉比拉人执政时期的历史在南印度史上是模糊不清的，因此，被后人称之为异族人统治时期或黑暗时期。在这一时期，北方的雅利安人大量南迁，随之而来的是雅利安文化渗透和影响。结果，南印度的种姓等级制逐渐形成和确立了，阶级分化加速了，民族矛盾加深了，社会出现了动荡不安的局面，泰米尔民族文化受到了强烈的冲击。与此同时，佛教和耆那教在南方兴盛，各种寺庙林立，并且成为传播宗教文化的场所。为了维护传统的民族文化，为了弘扬各自的宗教思想，为了建立一个文明的社会秩序，泰米尔族的知识阶层在重新思考和探索，创作了一批有关伦理道德问题的文学作品。这些作品就称为伦理文学，而这一时期就叫做伦理文学时期。

伦理文学时期的作品多以短诗集的形式出现，流传至今的有十八种，被后人称之为泰米尔语古典文学“下十八部”。以区别于桑伽姆时期的“上十八部”文学作品。此外，最早的泰米尔语长篇叙事史诗《脚镯记》和《玛妮梅格莱》也出现于这一时期，前者属于耆那教文学，后者属于佛教文学。

“下十八部”作品并不都是伦理文学。其中，《古拉尔箴言》、《四行诗集》等十二种属于伦理文学，或称教诲文学；《安迪奈五十咏》

等五种属于阿哈姆题材的爱情诗歌文学，《迦拉瓦里四十首》则属于普拉姆题材的勋业诗作品。显然，这些非伦理文学作品继承了桑伽姆文学的传统，以表现泰米尔纳杜五种地区人民的不同形式的爱情生活或以歌颂英雄业绩为主要内容。而伦理文学则与桑伽姆文学截然不同，它们以探讨伦理道德问题为主要内容，以文巴体为主要诗歌形式。

泰米尔语伦理文学中最重要的作品是《古拉尔箴言》，这是一部关于道德、政事和爱情三方面内容的格言诗集。《四行诗集》(旧译《那罗迪耶》)是仅次于《古拉尔箴言》的重要著作。这是一部由四百首文巴体四行诗组成的诗集。相传潘地亚国王命令八千名耆那教圣徒每人作一首诗写在纸上，然后将这些诗投入韦盖河中。结果，绝大多数的诗篇沉入水底，只有四百首诗浮于水面，飘上岸来。这四百首诗合在一起便成了《四行诗集》一书。这个传说故事虽属后人杜撰，但却说明了《四行诗集》一书乃是当时耆那教圣徒创作的诗歌集萃这一事实。后世学者巴杜马纳尔效仿《古拉尔箴言》一书的篇章结构形式，将《四行诗集》分为道德篇、政事篇和爱欲篇三个部分。这些诗歌多宣扬出家修行和人生无常的思想。耆那教色彩浓厚。但书中不乏哲理深刻的格言警句，为人们推崇和传诵。近代英国学者 G.V.波普已将此书译成英文。

第二节　《古拉尔箴言》

《古拉尔箴言》(一译《提鲁古拉尔》)是泰米尔伦理文学中影响最大的一部重要著作。所谓“古拉尔”，是泰米尔语古典诗歌文巴体的一种，又称作“古拉尔文巴”。它是一种双行诗。第一行由四个音步组成，第二行由三个音步组成。《古拉尔箴言》就是采用这种古拉尔文巴体写成的道德格言诗歌集。

《古拉尔箴言》的成书年代大约在桑伽姆时期与伦理文学时期

之交的公元二世纪，不晚于《脚镯记》和《玛妮梅格莱》的创作年代，有人将《古拉尔箴言》归入桑伽姆文学的范畴，但从其思想内容、语言风格和诗歌形式诸方面看，绝大多数学者都把它划为伦理文学类。相传《古拉尔箴言》的作者为提鲁瓦鲁瓦尔，俗称瓦鲁瓦尔。他的生平不详，但关于他的传说颇多。一般认为，瓦鲁瓦尔生活在公元一世纪至二世纪，出身于一种叫做“瓦鲁瓦”的低级种姓家庭，世代以击鼓为业，也有一种较流行的说法，说他出身于织工种姓，属于社会最低阶层。关于瓦鲁瓦尔的宗教信仰，历来众说纷纭，莫衷一是。无论是耆那教派，还是印度教各派，都竞相宣称瓦鲁瓦尔是自己教派的圣人。其实，从《古拉尔箴言》全书的思想内容来看，作者对当时印度社会上存在着的各种宗教派别采取一种不偏不倚的公允态度，无法断定他究竟属于哪一种教派。

《古拉尔箴言》是一部专门讲述法、利、欲三大问题的伦理文学经典著作。它没有涉及解脱方面的问题，这也许是它与印度古代其他伦理文学著作之间的显著差别。有一种观点认为，瓦鲁瓦尔的《古拉尔箴言》似乎在向人们暗示：一个人只要全面遵循道德法规，就必然会获得最终解脱。

《古拉尔箴言》分三卷：第一卷《德行篇》，38章；第二卷《政事篇》，70章；第三卷《爱情篇》，25章。全书共133章，每章十首诗，计1330首格言诗。

一、瓦鲁瓦尔的道德观

《古拉尔箴言》第一卷《德行篇》主要讲述在家人的道德规范和出家人的修行戒律，是作者以圣人贤哲的口吻对世人所作的伦理道德说教。

瓦鲁瓦尔所提倡的伦理道德准则是“阿拉姆”。泰米尔语“阿拉姆”一词相当于梵语的“达磨”，汉语译作“法”或“正法”，同时也含有“道德”的意思。作者在《德行篇》中写道：

至善者莫过于遵行正法，
至恶者莫过于违反正法。(32)

遵循正法者必然幸福一生，
违反正法者必获痛苦和恶名声。(39)

可见，瓦鲁瓦尔把“正法”(即“阿拉姆”)视为人们在社会生活中的最高行为准则和道德规范。然而，瓦鲁瓦尔所谓的“正法”或“道德”并不是一个空洞而抽象的概念，它有着丰富的内涵。他说：

心灵纯洁即为道德，
灵魂肮脏者徒有其表。(34)

妒忌、贪欲、暴怒与恶言为四邪，
避而戒之者方为道德之人。(35)

瓦鲁瓦尔进而劝谕世人要仁爱(第8章)，要慈善(第23章)，要公正(第12章)，要慷慨(第22章)，要谦逊(第13章)，要诚实(第30章)，要宽容(第16章)，要好客(第9章)，要知恩必报(第11章)。要注意德行(第14章)，要珍惜荣誉(第24章)。与此同时，他还劝戒世人必须戒妒忌(第17章)，戒贪婪(第18章)，戒毁谤(第19章)，戒空谈(第20章)，戒恶行(第21章)，戒淫乱(第15章)等等。他写道：

心正则言正，
其人必公正。(119)

利害得失乃人生之必然，
公正无私为君子之美德。(115)

德行使人高尚，
恶行必招奇耻。(137)

欲做完人，
必先容忍。(154)

报复者只图一时之痛快，
宽容人必获不朽之荣名。(156)

罪恶产生灾祸，

其害甚于烈火。(201)

以恶报怨，
智者不为。(203)

清水可以洁身，
诚实能纯洁灵魂。(298)

世间最美好的事物，
比不上诚实的品性。(300)

除了劝谕在家人去恶从善、遵循道德之外，瓦鲁瓦尔还告戒出家人必须实行苦行(第27章)，应当慈悲为怀(第25章)，坚持素食(第26章)，同时必须戒欺诈(第28章)，戒盗窃(第29章)，戒伤害(第32章)，戒杀生(第33章)，去欲念(第35、37章)等等。他认为欲念是一切痛苦和罪恶的根源，出家人必须去欲清心，只要坚持苦行，便可成就一切功业(265)，甚至可以超越于生死乃至永垂不朽(269)。他说：

欲念为痛苦中之痛苦，
一旦去欲则天下必成乐土。(369)

欲壑绝无填满之日，
无欲则永远幸福欢乐。(370)

唯有恪守苦行，
方能修成正果。(265)

修行得道之士，
其法力胜于阎罗。(269)

由此可见，瓦鲁瓦尔所谓的“德行”，对于一般人(即在家人)来说是一种自我完善的道德修养，而对于出家人来说则是一种净化灵魂的苦行修炼。这种种德行，都离不开“仁爱”的基本思想。或者说，“仁爱”是瓦鲁瓦尔道德观的核心，瓦鲁瓦尔特别强调仁爱的重要性。他说：“仁爱之于人生，如同灵魂之于躯体。”(73)“仁爱者生命之基，无仁爱之心者不过行尸走肉而已。”(80)《德行篇》中有所

谓"不愿得恶报者，勿施恶行于他人"(206)的格言，这与中国孔夫子所谓"己所不欲，勿施于人"的仁爱思想有相似之处。从某种意义上来说，孔夫子的"仁"即"爱人"。瓦鲁瓦尔也提倡"仁爱"即"爱人"，认为"无仁爱心者视一切财富为己有，有仁爱心者甘为他人利益而献身。"(72)

二、瓦鲁瓦尔的治国安邦思想

《古拉尔箴言》第二卷《政事篇》共七十章，是全书的主要部分。这一卷诗的主要内容讲述国王的治国安邦术和大臣的职责，涉及到政治、军事、外交、经济等许多方面的问题。

瓦鲁瓦尔在《政事篇》中指出，作为一国之主的君王首先必须具备良好的品格和气质。他必须是勇敢无畏、仁慈宽厚、坚韧不拔、英明果断而又具有学识智慧的人(第39章)。君王的天职是"除恶罚罪"、"保境安民"(第55章)，即治国安邦。为此，瓦鲁瓦尔劝谕为君王者努力学习文化知识，尊重知识(第40—43章)，礼贤下士(第45章)，远避小人(第46章)，知人善任(第52章)，施行仁政(第55章)，力戒暴政(第56、57章)。

主张仁政治国、反对暴政殃民——这是瓦鲁瓦尔在《政事篇》中的核心思想。瓦鲁瓦尔注意到，要治理好一个国家或者想称雄于世，国王除了必须具备优良的品质之外，还必须拥有足够的力量和一定的物质条件，诸如军队、民众、财富、内阁、盟友和要塞等等(第39章)。但他认为，更重要的是如何治理国家的问题，他十分明确地提出了必须施行仁政的主张。他说：

致胜不靠兵甲之坚，
全凭君王仁德之政。(546)

世界万物靠雨露而生长，
天下黎民视仁政为保障。(542)

广施仁政，博爱黎民，

精心治国，天下归心。(544)

明君以仁政治国，
天下将风调雨顺、五谷丰登。(545)

那么，什么是仁政和暴政呢？瓦鲁瓦尔认为，所谓仁政就是"明察是非，秉公执法"。"博爱黎民"，为老百姓"除恶罚罪"、"兴利除弊"(见第55、56章)。换句话说，就是施仁德于人民，行正法以治国。与此相反的则是暴政。瓦鲁瓦尔坚决反对暴政，对施暴政于民的暴君深恶痛绝。他说：

君王若施暴政于民，
比杀人凶手更残忍。(551)

君王若搜刮民脂民膏，
无异于拦路抢劫的强盗。(552)

仁德之君名垂千古，
暴戾之君遗臭万年。(556)

横施暴政的君主，
必然迅速灭亡。(563)

瓦鲁瓦尔的仁政说，实际上是他的仁爱道德观在政治思想上的进一步体现，这与中国古代思想家孔子的"为政以德"的思想和孟子的仁政学说极为相似。

君王治理国家，离不开大臣的辅佐。瓦鲁瓦尔认为："忠臣守职而天下不乱，君王贤明则国家太平。"(520)大臣处于举足轻重的地位，其作用是不容忽视的。因此，他劝谕君王应当知人善任，并且提出了选拔人才的标准。其中包括智慧、学问、胆识、才干、勤勉等条件(第64章)。他说，大臣必须深明礼义，善于辞令，随机应变，必须慎言(第65章)、洁行(第66章)、意志坚定(第67章)、足智多谋(第68章)，而大臣的职责是为国王谋事献策，提出忠谏(634)，瓦解敌人，团结友邦和保卫国家(633)。在外交方面，瓦鲁瓦尔提出担任使臣者除了必须具备一般大臣的基本条件之外，还必须具有出色的辩

才和风度(682、684)。他要求为使臣者勇敢忠诚,临危不惧,宁死不屈,不辱君命(688、689、690)。

《政事论》中有些章节专门讲军事问题,作者重视地形和要塞在战争中的作用,认为湖沼、旷野、山川、密林等都是可以利用的天然屏障,而险要地形尤为重要。他说:

放弃开阔地带,坚守险要地形,
足令来犯之敌胆寒。(744)

能攻能守而敌难破者,
方为坚强的堡垒。(747)

弱小之军守有利地形,
强大之敌亦闻风丧胆。(498)

瓦鲁瓦尔把英勇无畏、视死如归的战士视为军队的骄傲(第78章),强调军队的素质。但是,他认为"纵然有久经沙场的大军,若无良将统领亦不为雄强。"(770)一个出色的军事指挥家,必须知己知彼,胸有全局,把握时机,善于用兵,方能百战不殆。可见,瓦鲁瓦尔不仅强调天时地利的重要性,而且非常重视人的因素,即人的主观能动性在战争中的重要作用。

在论及经济问题时,瓦鲁瓦尔十分强调农业的重要性,认为农业为百业之根本,农民是世界之柱石(第104章)。世界上所有的人,包括身居高位的国王和超尘脱俗的僧侣在内,无一不依赖农民种植的粮食而生存(1034、1036),他写道:

世间虽有百业,皆以耕植为本;
纵然千辛万苦,终以农业为荣。(1031)

世人无不以食粟而生存,
故农人诚为世界之柱石。(1032)

瓦鲁瓦尔同情贫穷的人,尤其同情那些靠乞食为生的穷苦人。他认为"世间最大的痛苦莫过于贫困"(1041)。"贫困的处境,产生无穷的苦难"(1045)。有时候,瓦鲁瓦尔以嘲讽的口吻抨击贫富悬

殊的不合理现象，说“假如世界上没有乞食的穷人，乐善好施者何来光荣的名声？”(1059)有时候，他又以愤慨的心情诅咒不公的造物主，说“倘若造物主造就一部分人以乞食为生，但愿他也同乞丐一样到处流浪！”(1062)瓦鲁瓦尔深知物质财富对于人民生活的重要性，说“财富恰如长明之灯，所到之处畅通无阻”(753)。但是，他主张自食其力，鄙视不劳而获的寄生虫。他说：“纵然薄粥稀如水，若是劳动所得，其甘美亦无比”(1065)；“唯有行正道而致富者，可得美名而享其乐”(754)。而不义之财不足取，还会招致灾祸(755)。

瓦鲁瓦尔认为世界上所有的人都是生来平等的。出身无贵贱之分，人品有高下之别。但是，一个人品格的高下绝不取决于他的职业的不同和地位的高低(972)。他说：

人品低下者，即使身居高位亦不为贵；

人品高尚者，纵然地位低下亦不为贱。(973)

在种姓等级制度森严的古代印度，瓦鲁瓦尔敢于提出这种轻门第、重人品的观点和人人生而平等的主张，应该说是难能可贵的，也是积极的，进步的。

《政事篇》比较集中地反映了瓦鲁瓦尔的政治抱负和社会理想。他提出了一整套关于富国强兵、安邦治国的仁政学说，还描绘了一幅美好的理想社会的图景。他写道：

物产丰饶，人才荟萃，人民富足，

方可称为强国。(731)

无饥馑，无灾疫，无敌患，

方可称为强国。(734)

由此可见，瓦鲁瓦尔的社会理想就是建立一个和平安宁、幸福富强的国家。这种理想代表了古代印度人民的普遍要求和共同愿望。

三、爱情与妇女问题

《古拉尔箴言》第三卷为《爱情篇》。这一卷诗的风格与前两卷

迥然不同。作者在这一卷中，不是以圣贤的口吻进行训谕，而是以诗人的笔触刻画恋人的心理，抒发微妙的感情。这些诗篇，与其说是箴言诗，不如说是抒情诗。作者巧妙地运用第一人称的写法，让爱情的双方象戏剧舞台上的男女主人公一样各自表白内心的思想感情。把爱情生活中的悲欢离合、喜怒哀乐之情表现得淋漓尽致。

佩玉垂环的美女哟，你是神女还是孔雀？
我的心已经陶醉了！(1081)

她眉目传情，秋波频送，恰似神女
率天兵袭来，令我不胜惶恐。(1082)

她的脸庞恰似一轮明月皎洁，
天上的群星亦为之黯然失色。(1116)

上面的引诗所描写的是男子在初恋时的喜悦心情，同时表现了他的意中人——一个女性的美和魅力，以及爱情的神奇力量。下面几首诗写的是热恋中的少女的情思：

灵魂和肉体不可分离，
我们的爱情啊，坚如磐石。(1122)

英俊的少年永远不离开我的目光，
我纵然眨眼，也绝不会把他伤。(1126)

情郎住在我目中，我不敢描眉。
唯恐惊动他的倩影。(1127)

在瓦鲁瓦尔的笔下，爱情是那么甜蜜、纯洁而又神圣。这种爱情产生于相互倾慕的男女之间，建立在真诚相爱的感情之上，对于恋人双方来说，真正的爱情如同“灵魂和肉体”的关系一样不可分离，如同生命一样宝贵。但是，爱情还应当是严肃的，合乎道德的。作者在第114章中告诫热恋中的男女双方千万不可越礼，否则会招致耻辱和痛苦。

瓦鲁瓦尔认为，爱情是幸福的，同时又是痛苦的。“爱情的结合，其欢乐如海洋；一旦分离，其痛苦比海洋更深。”(1166)作者在

一些章节中，细腻地刻画了独守空房的妇女思念远方夫郎的痛苦心情。

瓦鲁瓦尔还认为，爱情的双方应当是平等的，只有真诚相爱，才有幸福可言，否则就是不幸的。他说："幸福的爱情如同两端平衡的天平，而失去平衡的爱情只有痛苦不幸。"(1196)在一些诗篇中，作者对被遗弃的女子表示了深切的同情。他写道：

昔日恩爱今何在，
妾心思处欲断肠。(1209)

心啊，多么愚蠢！
为何要为负心人而哀伤？(1242)

郎君已做负心人，
为何偏来入梦伤妾心？(1217)

《爱情篇》中的诗歌可以说是对爱情的颂歌，也是对女性的赞美诗。作者在诗中对古代印度妇女倾注了深切的同情。但这仅仅是问题的一个方面。妇女结婚之后，在家庭中和社会上的作用和地位如何呢？她们的义务和职责是什么呢？关于这些问题，作者在第一卷《德行篇》中就有所论述。他认为，家庭生活幸福与否，在很大程度上取决于妻子(第6章)。所谓"妻子若不贤，家庭定不幸"(52)；"家有贤妻，复有何求？家无贤妻，生活何益？"(53)那么，什么样的妻子才算贤妻呢？按照作者的说法，可以归纳为三个条件：第一是贞洁；第二是尊夫事夫；第三是生儿育女、传宗接代。诗中道：

妻子最大的美德，
莫过于恪守贞节。(54)

妻子尊夫胜于敬神，
可获呼风唤雨之神力。(55)

妻子贤淑乃家庭之吉祥，
生儿育女更为家庭增光。(60)

瓦鲁瓦尔这种关于妇女问题的道德观，与中国封建时代关于

妇女必须恪守三从四德的思想可谓不谋而合。它充分反映出古代印度妇女在家庭生活和社会生活中所处的低下地位。在一些诗中，作者还告诫男人们切莫惧内。他说："对妻子言听计从者无大出息，有志于成就伟业者应慎戒之。"(901)"纵然地位显赫尊贵若神仙，惧内者亦不足称为大丈夫。"(906)这显然是一种男尊女卑、轻视妇女的思想。

四、《古拉尔箴言》的艺术特色和思想局限

《古拉尔箴言》之所以能够流传千古，除了它本身所包含的丰富而深刻的思想内容之外，还在于它的艺术形式和艺术特色。首先，它所采用的是一种称作"古拉尔"的双行体。这种诗歌形式篇幅短小，音节固定，格律严谨，易于吟诵和记忆。但这种诗歌形式难于把握和运用，它要求创作者必须具有熟练的技巧和高超的驾驭语言的能力。这也正是瓦鲁瓦尔的艺术成就所在。其次，《古拉尔箴言》的篇章结构颇具特色。全书按内容的不同分为三卷，每十首诗为一章，每一章都有醒目的标题。如此分名别类，井然有序，使读者一目了然。这种篇章结构形式成了古代泰米尔语诗歌的典范，并为后人所效仿。最后，我们还应当注意到，虽然《古拉尔箴言》是一部伦理道德箴言诗集，其内容涉及到深刻的哲理，道德的训诫，但读起来并不使人感到枯燥乏味。这是因为书中的诗歌语言生动活泼，不乏形象的比喻等。例如下面几首诗：

知识是武器，使人立于不败之地；
知识是堡垒，敌人莫能摧毁之。(421)

学者的眼睛是明灯，
文盲的双目如黑洞。(393)

沙地掘井，井愈深则水愈盛；
凡人求学，学愈深则智愈丰。(396)

作为一千多年前的印度封建伦理道德经典著作，《古拉尔箴

言》存在着明显的思想局限性。第一，此书宣扬一种“神明至上”的思想，认为神是至高无上的，既是世界的造物主，又是世界的主宰和人类的救世主。作者写道：“唵为一切声音之起始，神乃世界万物之本源。”(1)“唯有依止神足之下者，方能超脱于人生之苦海”(10)。第二，宣扬因果报应、生死轮回、天堂地狱之说。作者说：“口出善良忠厚之美言者，可获今生来世之欢乐”(98)；“尽责事夫之贤妻，必获荣耀升天堂”(58)。这是一种宗教迷信的思想。第三，宣扬唯心主义的命运说。作者在第38章《命运》的诗中，专门讲人的命运是无法抗拒的，人的贫富、贵贱、智拙等，皆由前生注定，不可强求，亦无法改变。第四，鼓吹一种明哲保身的处世哲学。作者在第70章讲君臣关系的问题时说：“行事须视君王颜色，进言应使君王欢悦”(696)。他告诫为人臣者切莫触犯君王，而要竭力取悦于君王，方能得宠而官运亨通。这是封建社会的护官符。第五，男尊女卑、轻视妇女的思想在作品中也时有流露，这在前面已经论及。凡此种种，应当说是《古拉尔箴言》书中的封建性的糟粕，是消极的，不足取的。

瓦鲁瓦尔在印度，如同孔夫子在中国，历来尊为圣人贤哲。千百年来，瓦鲁瓦尔的《古拉尔箴言》一直受到印度人民的推崇，被奉为伦理道德的经典和教科书。此书还有《神书》、《真言》、《泰米尔圣经》、《泰米尔吠陀》等十来种别名，这些名字给它罩上了神圣的灵光。《古拉尔箴言》问世之后，注家蜂起，注疏本繁多，其中以公元十三世纪的巴利梅罗拉迦尔所作的注疏本最著名。

毫无疑问，《古拉尔箴言》不仅是印度封建伦理哲学的百科全书，而且是古代印度人民的智慧的结晶。它对印度民族、尤其是泰米尔民族的思想文化和社会生活的影响相当深远，它在印度泰米尔语文学史上占有着极重要的地位。至今，《古拉尔箴言》中的诗句常常被印度人民当作格言警句和座右铭，甚至成为人们生活中的道德教条和准则。目前，《古拉尔箴言》已被译成印度其他各主要民

族语言，在国外也有几十种文字的译本，流传极广，影响颇深。

第三节 《脚镯记》和《玛妮梅格莱》

在公元二世纪之前的桑伽姆时期，所有的泰米尔语诗歌短则三行，长不过七八百行，明显地缺乏史诗式的鸿篇巨制。直至公元二世纪，长篇叙事史诗《脚镯记》和《玛妮梅格莱》的问世，才揭开了泰米尔语史诗文学的序幕。

《脚镯记》的作者依朗哥是南印度哲罗王国的王子，还是一个才华横溢的大诗人。为了不妨碍自己的兄长仙古杜万继承王位，依朗哥年轻时便出家当了耆那教和尚。后来，世人便尊称他为依朗哥瓦迪格尔，意为依朗哥法师。相传仙古杜万继位之后，有一天带着他的王妃出巡，随同的有依朗哥和他的挚友——大诗人萨达纳尔，他们来到佩利亚鲁河畔的仙公度山上，观赏美丽的自然风光。当地的老百姓为了欢迎国王驾临，载歌载舞，献花献果，热闹非凡。老百姓还给国王讲述了一件奇闻，说不久前这山上来了一位年轻美貌的女子，因丈夫亡故而悲痛欲绝，默默地站在一棵树下，十四天之后便升天了。国王听罢，感到非常惊奇。这时，诗人萨达纳尔说他知道此事，那位女子名叫甘娜姬。接着，他便讲述了甘娜姬的身世以及她如何以身殉夫而成为贞女节妇的故事。国王听后深为感动，表示要为甘娜姬塑像建庙，树碑立传。而依朗哥则表示要创作一部长篇史诗记载甘娜姬的动人事迹。就这样，依朗哥的《脚镯记》和萨达纳尔的《玛妮梅格莱》便相继问世了。

不管上述的传说故事是否确有其事，但它却说明了这样一个事实：史诗《脚镯记》和《玛妮梅格莱》的题材均来源于当时的民间传说。《脚镯记》写的是贞女甘娜姬和他的丈夫哥瓦兰的故事，而《玛妮梅格莱》写的是哥瓦兰与艺妓玛达薇所生之女玛妮梅格莱的一生经历，两者是主题思想不尽相同，但故事却是连贯的。所以，在

泰米尔语文学史上，这两部作品被并称为双史诗，或姊妹篇。

一、《脚镯记》

长篇叙事史诗《脚镯记》分三卷，第一卷《普哈尔篇》(10章)，第二卷《马杜赖篇》(13章)，第三卷《万吉城篇》(7章)，共三十章，5,001行诗。

《脚镯记》的故事发生在朱罗王国的都城科佛利彭巴迪纳姆(即普哈尔城)。青年富商哥瓦兰娶妻甘娜姬，夫妻恩爱，生活幸福。后来，京城里来了一位名叫玛达薇的艺妓，她年轻美貌，能歌善舞。哥瓦兰常常去观看她的演出，渐渐地被她迷住了。他们从相识到相爱，最后发展到同居，还生下一个女儿，取名玛妮梅格莱。哥瓦兰迷恋玛达薇，终日不回家，荒废了商业，挥霍了家产。他后悔莫及，苦恼异常，重新回到了妻子身边。甘娜姬不计前愆，对丈夫恩爱如初，并取下一只金脚镯交给丈夫，劝他远走他乡，开始新的生活。于是，夫妻双双来到了潘地亚王国的京城马杜赖。适逢潘地亚王后丢失了一只金脚镯，正在四处寻找。正当哥瓦兰向一位金匠拍卖金镯子的时候，被人们当作窃贼抓了起来。国王大怒，不问青红皂白地下令将哥瓦兰处死。甘娜姬闻讯，悲愤交集，毅然闯入王宫，痛斥国王昏庸无能，草菅人命，并当即取出自己的另一只金脚镯，证明自己的丈夫是无罪的。潘地亚国王意识到自己错杀无辜，天理难容，奇迹般地从宝座上滚落在地，悔恨而死。王后震惊不已，当场昏厥身亡。甘娜姬走出王宫，余怒未消，诅咒马杜赖城焚毁于烈火。说完，她眼前果然出现了一片火海，把马杜赖城烧成灰烬。她悲痛万分，只身离开潘地亚国，西行至哲罗王国。她来到一座山上，默默地站在一棵温凯树下，不吃不喝，静默祈祷。过了十四天，有一驾神辇突然从天而降，带着她飞到天国去了。事后，当地百姓将这件奇闻禀告哲罗国王仙古杜万。国王听了深为感动，便亲自率领一支军队远征北上，从雪山(喜马拉雅山)取巨石一块，在恒河沐浴过圣水，运回南方。他命令能工巧匠将那巨石雕刻成一尊甘娜姬像，在京城修建了一座贞女庙。

史诗《脚镯记》主要写了三个人物：甘娜姬、哥瓦兰和玛达薇。甘娜姬是作者着意刻划的女主人公。她出身于商人家庭，本是一个聪明美丽、纯洁善良的柔弱女子。她对丈夫哥瓦兰百依百顺、温存

体贴、忠贞不渝。即使在丈夫另有新欢、终日不归的情况下，她仍然委屈求全，甘守寂寞。她是一个恪守封建道德的淑女典型，但她的性格是发展变化的。当她得知丈夫被无辜杀害的时候，毅然闯王宫、斥昏君，变成了一头暴怒的狮子。这充分体现了她那种不畏强暴的反抗精神。最后，她绝食而亡，以身殉夫，成为举世称颂的贞女节妇。作品中的男主人公哥瓦兰出身于富商家庭，本人也是一个商人，属于市民阶层。他是一个花花公子式的人物，放荡成性，喜新厌旧，挥金如土，最后弄得倾家荡产，被迫变卖妻子的金脚镯以维持生计。他被无辜杀害，究竟是谁的过错呢？作者没有直接指责那个诬告好人的金匠和昏庸暴戾的国王，而是归咎于哥瓦兰本人的命运。这恰恰反映了作者的业报轮回的宗教思想。玛达薇是作者着意刻画的第二个妇女形象。她是一个艺妓，在当时的社会里，她地位低下，颇受歧视和压迫。但是，作者把她写成一个美丽动人、能歌善舞、而又敢于追求幸福的女性，对她寄予了深切的同情。她对哥瓦兰的爱情是真诚的，深挚的。当她得悉哥瓦兰被害的噩耗时，悲痛欲绝，万念俱灰，毅然削发为尼。

《脚镯记》这部史诗以脚镯为线索，描述了甘娜姬、哥瓦兰和玛达薇三个人物之间的爱情悲剧，成功地塑造了甘娜姬这个封建时代的贞女节妇的形象，歌颂了她善良忠贞、纯朴贤慧的优良品质和坚强刚烈、不畏强暴的反抗精神、谴责了封建君王昏庸暴戾、草菅人命的罪恶行径。这样的主题思想无疑是有积极意义的。作品以朱罗、哲罗、潘地亚三个王国的城乡为广阔背景，描绘了一幅反映古代南印度的历史文化、社会政治、人民生活和自然景物的巨幅画卷，色彩斑斓，气势宏伟。它是第一部泰米尔语长篇叙事史诗，也是一部真正的泰米尔民族史诗。

《脚镯记》的意义还在于它是一部以平民而且是妇女为主人公的史诗。这在印度文学史上恐怕是前所未有的。在古代印度史诗文学中，无论是《罗摩衍那》还是《摩诃婆罗多》，都是以歌颂帝王将相

为主要内容的英雄史诗。而《脚镯记》的创作完全打破了这个传统。主人公甘娜姬出身于市井商人家庭，是一个普普通通的平民妇女。其他主要人物如哥瓦兰也是一个作为平民的商人，玛达薇则是一名社会地位卑微的艺妓。作品所表现的主要内容是平民的生活，平民的思想和感情。因此，《脚镯记》历来被称作“平民史诗”。

《脚镯记》作为一部长篇叙事史诗，具有如下几方面的艺术特色：第一，作品采用一种杂以散文的诗歌形式。具体地说，它以优美的阿哈瓦尔韵律的诗歌为主，穿插一些无韵的散文，两种形式交替使用，相得益彰，颇为新颖，这也证明了泰米尔语散文早在一千多年前就已经产生的事实。第二，大量地运用民歌形式，具有鲜明的民族特色。作者继承和发展了古典泰米尔文学桑伽姆诗歌的传统，根据故事情节发展的需要，在描写泰米尔纳杜的山区、林区、旱区、田园区和海滨区五种不同地区人民生活的时候，采用了丰富多彩的民歌形式。第三，富有戏剧性的情节描写。例如，哥瓦兰在潘地亚都城出卖金脚镯与王后丢失金脚镯之间的巧合，潘地亚国王和王后在遭到甘娜姬的痛斥之后当即暴死，甘娜姬的诅咒和马杜赖城焚毁于火，等等，都是极富戏剧性的情节，这些戏剧性的情节描写使史诗故事的发展波澜起伏，曲折离奇，引人入胜。第四，现实主义与浪漫主义相结合的表现手法的运用。作品主要采用现实主义的手法刻划人物形象和描写故事情节，真实地反映了古代南印度人民的社会现实生活，同时又赋予某些主要人物和某些故事情节神话般的浪漫主义色彩。

《脚镯记》在泰米尔语文学史上占有着重要的地位。它开了泰米尔语史诗文学的先河，对后来的泰米尔语史诗如《甘班罗摩衍那》等作品产生过巨大的影响。与此同时，它对南印度人民的文化尤其是对泰米尔民族的文化产生了深刻的影响。千百年来，甘娜姬的故事在南印度流传极广，可以说是家喻户晓，妇孺皆知。据历史记载，当年哲罗国王仙古杜万为甘娜姬修建了贞女庙之后，锡兰国

王迦查巴古曾经去朝觐过，而且在锡兰岛上也修建过甘娜姬贞女庙。直至今天，甘娜姬这个人物已经成为贞女节妇的化身，一个圣洁崇高的女神，受到泰米尔族人民的敬仰和崇拜。

二、《玛妮梅格莱》

《玛妮梅格莱》是泰米尔语文学史上的第二部长篇叙事史诗，创作年代比《脚镯记》稍晚。作者萨达纳尔是大诗人依朗哥的好友，大约生活在公元二世纪，是个佛教信徒。《玛妮梅格莱》的故事与《脚镯记》相连贯，两者并称“双史诗”，或称姊妹篇。

《玛妮梅格莱》的女主人公玛妮梅格莱是哥瓦兰和艺妓玛达薇所生之女。按照传统习惯，她长大成人之后应当继承母亲的职业，当一名艺妓。但是，自从哥瓦兰被害之后，玛达薇就放弃了艺妓职业，皈依佛门，出家当了尼姑。在母亲的安排下，玛妮梅格莱也只好削发为尼。有一天，年轻美丽的玛妮梅格莱在花园里摘花，遇见了朱罗王国的王子武达亚古玛兰。王子对她一见钟情，倾心爱慕。此后，王子便经常到庙里来纠缠她，使她十分为难。家族守护神摩尼梅迦拉为了保护她，遂施展法术，把她带到遥远的摩尼巴拉瓦岛上去。在那里，玛妮梅格莱朝觐了佛陀圣迹，悟出了前生因缘，还得到了一只取之不尽、用之不竭的神钵。不久，玛妮梅格莱返回家乡，手捧神钵，云游四方，弘扬佛法，普救众生，为所有的穷苦人解除饥饿和疾苦。后来，王子被人杀害，玛妮梅格莱被误认为凶手而被捕入狱，受尽了折磨。待真相大白获释出狱后，她劝诫朱罗国王废除刑罚，把所有的监狱改变成行善积德的施舍场所。最后，她来到哲罗王国的京城，在阿拉瓦纳法师座前诵经修行，并在那里禅定圆寂。

《玛妮梅格莱》通过女主人公坎坷不平、曲折离奇的一生经历，反映了古代南印度的社会政治、宗教文化和人民生活，宣扬了人生无常、因果报应、生死轮回等佛教思想。它是一部佛教史诗，也是泰米尔语文学史上的第一部宗教史诗文学作品。

《玛妮梅格莱》的主要价值在于作品中所表现的社会改良主义思想。作者以佛教思想为武器，揭露和抨击了封建时代的社会里黑暗和罪恶，提出了一系列改良社会的主张。作者认为，必须消灭贫困现象，使人人免除饥饿疾苦；必须消除卖淫、酗酒现象，使人人安居乐业；必须消灭犯罪和刑罚现象，把所有监狱改变成扶危济困的慈善机构；必须反对不合理的种姓等级制，使人人平等地和睦共处。诚然，作者的这些主张贯穿着佛教所宣扬的大慈大悲、普渡众生的思想观念，但在一千多年前的印度，却是有其一定的积极意义的。

《玛妮梅格莱》全书分三十章，共4,286行诗。全诗采用一种阿哈瓦尔体，韵律上缺乏变化，显得有点单调，其艺术成就不及《脚镯记》。但这部史诗的语言是朴素的。作者在诗中引用了不少梵文巴利文中的佛教用语，并使之泰米尔语化，这在引进外来语、丰富泰米尔语言方面是有所贡献的。作品通过具体生动的艺术形象来解释和宣传深奥而抽象的佛教思想，这在泰米尔语文学史上还是首创，对后来的泰米尔语宗教文学产生了极大的影响。此外，作品在描述女主人公玛妮梅格莱的一生经历的同时，穿插了许多小故事和神话传说，内容丰富多彩，妙趣横生。

《玛妮梅格莱》问世之后，作品主人公玛妮梅格莱作为一个美丽圣洁、聪明智慧和仁慧善良的女性，一直受到印度人民尤其是妇女的喜爱和崇拜。从某种意义上说，玛妮梅格莱这个人物比《玛妮梅格莱》这部作品本身有着更大的意义和更深的影响。今天，在印度泰米尔族人民的心目中，玛妮梅格莱不仅是文学艺术形象，而且简直成了一个历史人物和一个受到人们顶礼膜拜的女神。

第四编

各地方语言文学兴起的时期

（十世纪前后至十五世纪）

第一章　概　　述

梵语古典文学在十二世纪后趋于衰落，代之而起的是各地方语言的文学。

梵语古典文学衰落的重要原因是梵语与人民口头实用的语言相距甚远，其文学作品亦脱离广大人民群众。巴利语和俗语较接近人民口头的语言，然而流传的地区有限，于是由俗语演变成各地的阿波布朗舍语，继而由这些阿波布朗舍语发展成今天在印度除南部以外的广大地区的各种语言，即西北部的信德语、旁遮普语、克什米尔语、印地语、乌尔都语，东部的奥里萨语、孟加拉语、阿萨姆语、中部的马拉提语和古吉拉特语，这就是所谓印度雅利安语系的各种语言，还有南部的达罗毗荼语系的四种语言，即泰米尔语、泰卢固语、卡纳尔语和马拉雅拉姆语。

以上十四种语言除泰米尔语和乌尔都语外，产生的时间大体相同，即公元十世纪前不久。泰米尔语产生的时间几乎和梵语相同，乌尔都语产生较晚，它作为独立的语言是在十三、十四世纪。这些语言的文学大体都产生于十世纪以后，个别语言。如泰米尔语的文学早在公元前几个世纪就开始了。

毫无疑问，梵语是衰落了，然而它并不象我国古汉语那样只是偶尔用于诗词。直到今天，还有人用梵语进行各种体裁的文学创作，显然，它已经不适用于反映现代的社会生活，其文学作品也不可能拥有众多的读者了。

需要指出的是：印度现在通行的各地方语言既然与梵语有着某种继承关系，即使是南方的几种语言也受梵语很大的影响，所以这些语言早期的文学一般并不是简单的民歌、民间故事或零星的神话传说，而是较成熟的作品。也就是说，都继承了梵语文学的传

统，包括用巴利语、俗语创作的文学作品的传统。古代的史诗《罗摩衍那》和《摩诃婆罗多》，还有《薄伽梵往世书》等往世书作品以及迦梨陀娑等诗人和剧作家的作品一再被翻译成各地方语言，特别是两部史诗和《薄伽梵往世书》一再被各地方语言的诗人和作家加工、改作，或加以地方化，形成了各种语言文学的一部分。至于取材于两部史诗中的情节、故事、神话、传说另行创作的作品更不计其数。所以，各地方语言的文学是继承了梵语文学的传统而发展起来的。不仅内容，而且在文学形式方面也大体可以追溯到同一来源。

从文学发展的阶段来说，各地方语言也有某种一致性。早期的文学一般都从十世纪左右到十五世纪左右，中期的文学从十六世纪左右到十九世纪中叶，近现代文学则从十九世纪中叶始。中期一般又分前中期和后中期，即从十六世纪左右到十八世纪左右为前中期，十八世纪左右到十九世纪中叶为后中期。这种文学的分期也大体相应地反映了印度政治社会发展的过程。十六世纪前，印度较长期处于封建割据的状态，大大小小的封建王国林立，各个地区的发展很不平衡。十六世纪莫卧儿王朝建立后，大体又一次形成了一个统一的国家，国势强盛，这个局面维持到十八世纪中叶。十八世纪中叶印度成为英国的殖民地，一百年后爆发了反英民族大起义，莫卧儿王朝的傀儡皇帝被废黜，然而从此也开始了印度近代史的一页。

从广义的文化背景来看，各个语言地区虽然存在着自己的特点，但更主要的是普遍带有共同性。过去千百年来几乎所有的宗教运动和文化运动，都波及整个印度，古代佛教的兴起是如此，印度教的复兴是如此，中世纪佛教衰退和印度教的全面发展更是如此。尤其是在中世纪，由于受到伊斯兰教及其文化的冲击，印度教产生了强大的虔诚运动，虽然表面上形成了各种教派，然而其实质内容却基本上是相同的。罗摩教派、黑天教派，都是崇拜毗湿奴大神的教派的分支。又如伊斯兰教的广泛传播、苏菲思想的兴起和影响，

都莫不带有全国的性质。虽然伊斯兰文化在印度从来没有占过主导地位，但是伊斯兰教作为统治民族的宗教流行了几百年，其影响则是全国性的。

各地方文学就是在这样的背景和传统下发展起来的。

印地语文学 印地语文学最早的作品可以追溯到八世纪的诗人沙尔哈巴，但是大量文学作品产生则是在十世纪以后。十世纪到十四世纪中叶以前是印地语文学的初期，有些文学史家称之为英雄史诗时期，主要是这一时期出现了一些描写战争，特别是描写了某些封建主抵抗外族入侵的英雄事迹的长篇叙事诗。这些长篇叙事诗的原来面目已不可辨，现在的本子都 是经过后人加工过的。其中最著名的是金德伯勒达伊的《地王颂》。除《地王颂》以外，据记载，在十世纪前后有一部名为《库芒王颂》的长篇叙事诗，写当时一个名叫库芒的国王即位后，遭到来自巴格达的哈立法、阿勒马姆的多次进攻，他英勇地进行了抵抗。当时其他一些印度教王公也支援了他，结果，他成功地抵抗了外族的入侵，小小的王国得以转危为安。《比斯勒德沃王颂》也是一部长篇叙事诗，其核心部分可能是十四世纪的作品，写一个王子和另一国的公主结婚后分手了，两人互相怀念，十二年后团聚了，这部诗的抒情色彩较浓。还有一部名叫《赫米尔王颂》的长诗，带有民族主义思想感情，以后还有一些诗人继续写赫米尔事迹这一题材。十三世纪的《维杰耶巴尔王颂》是写维杰耶巴尔征伐其他印度教小王国的故事。

十一世纪（有人认为是十三世纪）有一个叫阿伯杜尔·勒赫芒的诗人写了一篇妇女悲离别的长诗《托告夫君》，这是一篇受梵语古典文学中迦梨陀娑的《云使》的影响的作品，只是重点不是写男主角怀念妻子，而是由女主角怀念自己的丈夫。还有著名诗人维德亚伯迪（1368～？）写了《维德亚伯迪诗集》，其内容和倾向都受十二世纪梵语诗人胜天所作《牧童歌》的影响。他的另一篇长篇叙事诗《吉尔蒂颂歌》的色彩却完全不同，写的是吉尔蒂的英勇故事。

乌尔都语文学 公元644年，来自西亚和中亚信仰伊斯兰教的民族，首次入侵印度西北边境。从712年在印度次大陆建立了第一个穆斯林王朝起，入侵的各异族，先后在印度河和恒河流域，建立起大小不等的许多封建苏丹王国。到1206年，终于以德里为中心建立起独立的奴隶王朝。

乌尔都语原是德里西部的方言。它的文学随同各穆斯林王朝的兴起而出现，并在宫中得到发展。乌尔都语文学既继承梵语古典文学的传统，又以印度北方各地的方言文学和民间文学传统丰富自己。同时，它又与波斯文学传统保持着紧密的联系。乌尔都语文学几乎不加变动就将波斯文学的许多艺术手法全部移植过来，使自己从一开始就处于很高的起点。它的题材、内容和艺术形式丰富多彩，是印度文化与波斯——阿拉伯文化和伊斯兰文化的结晶。

在穆斯林统治下的印度北方，波斯语是官方用语。波斯语文学占据了重要地位。作家和诗人主要用波斯语写作。乌尔都语颂诗、抒情诗、故事和散文等，仅是诗人和作家在宫廷中，或卖弄才学或即席助兴之作，远没有成为文学的主流。乌尔都语文学早期的发展，更多是借助伊斯兰宗教学者、长老、苦行者和苏菲主义学者的传教活动。文学成了宗教宣传的艺术装饰品。同时，神权至上也压抑了作家的创造性，束缚了文学创作的发展。作品在题材、主题、风格和形式上的公式化、概念化倾向十分严重。但是，作家所采用的许多民间说唱形式、歌谣、小曲等，不少后来演变成为新的诗体。

十四世纪以前，专用或兼用乌尔都语从事写作的作家不多。已知的第一部纯文学的乌尔都语诗集已失传 。波斯语诗人穆罕默德·奥菲(1172—1242)的《精华荟萃》和波斯语诗人阿密尔·霍斯陆(1253—1325)的《出类拔萃》中，都证实波斯语诗人哈佳·玛苏德·赛德·苏莱曼(1047—1121)是第一个汇编有乌尔都语诗集的穆斯林诗人。当时苏莱曼的颂诗倍受人们称颂，可惜没有能够留下只言片语，供后人欣赏和研究。

在早期众多的波斯语诗人和作家中，享有最高声誉的是阿密尔·霍斯陆。他写有数十部波斯语诗集、文论和史学著作等。他能用多种语言写作。他用乌尔都语写作的抒情诗、颂诗、叙事诗、隐喻诗、谜语诗、对句诗和歌谣等，洗炼，清晰，典雅，含蓄，由此获得“印度鹦鹉”和“乌尔都语文学之父”的美誉。

从宏观上看，直至十四世纪，乌尔都语作为文学语言，尚处在演变、发展、融合、逐步走向完善和成熟的成长阶段。它在以德里为中心的印度北方广大地域内，尚未得到普遍的承认和推广。这一历史阶段，可以看作是乌尔都语文学的幼年时期。

孟加拉语文学 孟加拉语文学大体可分三个时期，即早期（从十世纪到十五世纪）、中期（十五世纪到十九世纪中叶）和现代时期（十九世纪中叶以后）。早期的文学多为口头文学，包括民间故事，传说以及宇宙产生的神话。书面文学主要有据说是十三世纪的《佛歌集》（或《恰利耶歌集》），内容写的是佛教的精神和思想，显然是佛教徒的作品。据说原手抄本有八十一首诗，现存四十七首，每首分别为八行到十六行的短诗。十三世纪还有一部《虚空往世书》（或称《来世往世书》），据说是一个名叫拉马伊的婆罗门所创作。这是一部体裁和题材都类似梵语文学中的“往世书”的作品，曾几次叙述创造世界的神话故事，与传统的神话故事有相同之处，又有不同。故事说最初宇宙一片空虚，后来产生了一个气泡，气泡变成了一个蛋，教主从蛋里出来。后来由他产生出来一个女人叫原力，教主外出为原力寻找男人。原力独自一人由于控制不住情欲而服毒，结果却怀孕生下了梵天、毗湿奴和湿婆。三人都没有眼睛，教主一个一个地考验他们，只有湿婆顺利地通过了考验，于是他获得了三只眼睛。在湿婆的恳求下，梵天和毗湿奴也有了眼睛。后来原力又成了湿婆的妻子，两人创造了世界。显然这是受梵语往世书的影响又孟加拉化了的神话故事，并且反映了崇拜湿婆的倾向。值得注意的是这部往世书中还专门叙述了印度教诸神纷纷下凡，化成伊斯

兰教的各种宗教人物和先知，目的是为了惩罚印度教的婆罗门。从孟加拉语地区受伊斯兰教影响来说，是十三世纪以后的事，显然这样的内容是以后增补进去的。

十四世纪晚期和十五世纪早期，孟加拉语文学中还逐渐兴起翻译和改写梵语两大史诗和《薄伽梵往世书》的热潮。最早是格利迪瓦斯(1346—?)改写的《般加里罗摩衍那》，很受欢迎，被认为是一部不朽的作品。由于受到人民群众的喜爱，后来各种不同教派的人都曾加以增补和改动，毗湿奴教派和拜力派所作的改动最为明显。这部作品被认为是孟加拉语文学的基石。

马拉提语文学 马拉提语文学大体可分三个时期：十二世纪初到十四世纪中叶为初期；十四世纪中叶到十七世纪中叶为前中期；十七世纪中叶到十九世纪中叶为后中期；十九世纪中叶以后为近现代时期。

马拉提语文学开始于十一、十二世纪，它的最早的诗人是穆贡德拉贾(1128—1198)，作品有《智慧之海》和《美妙的仙酒》，两者都带有浓厚的宗教色彩，甚至有些内容本身就是有关宗教哲理的问题，如阐明有关神的有形和无形的关系，个人和梵的关系，肉体和灵魂的关系。《美妙的仙酒》的诗较通俗，但内容更着重个人的修炼，这种修炼的目的是为了出世，而不是入世。所以，这两部作品在哲理上的意义大于文学上的意义。

在穆贡德拉贾稍后，相继出现了一批诗人和作品，即有名的“七书”，第一部是《童护的伏诛》(1195)，故事取自《摩诃婆罗多》中黑天诛童护的情节，作者是帕斯格尔。第二部是《薄伽梵往世书第十一篇》(1196)，内容取自《薄伽梵往世书》第十一篇中黑天后期故事的某些情节，尤其是黑天对乌特沃的谈话，作者也是帕斯格尔。第三部是《劫牛》(1200)，故事也取自《薄伽梵往世书》，作者是达摩德尔。第四部是《鲁格米妮择婿》(1210)，故事仍取自《薄伽梵往世书》，作者是纳伦德尔。第五部是《知识的启迪》(1253)，内容主要取

自《摩诃婆罗多》中《薄伽梵歌》的第十三章，作者是维希瓦纳特·巴拉布尔格尔。第六部是《咏斯哈亚德利山》(1254)是写自然风光的抒情诗，作者为克罗·沃亚斯。第七部是《咏阿特城》(1285)，是描写城市风光的抒情诗，作者是那罗·沃亚斯。这七部作品除了最后两部是写景以外，其他一般都是表现毗湿奴大神的化身黑天这一人物的，开始了马拉提语中早期的虔诚文学。

在十四世纪中叶以前还有两个重要诗人，他们是遮纳希沃尔和纳姆代沃。

遮纳希沃尔(1271—1296)生于农村的婆罗门家庭，父亲是还俗的出家人，所以他和其他三个兄弟姐妹被认为是他父亲堕落后生的子女，受到歧视。据说，遮纳希沃尔以自己的虔诚和瑜伽功行证明自己无愧于高贵的婆罗门种姓。他死时不到二十二岁。

他在十六岁时以《薄伽梵歌》为基础写了《知识的神力》，以后还写了《甘露般的体验》。虽然这两部诗里主要阐明的是宗教和哲理，然而有不少的内容是反映了当时的社会生活的。他记述和描写了马拉提语地区的城市风光和风土人情，在描述时讲究各种修辞，特别善于运用隐喻和比喻。有关他的宗教哲理思想，从他的作品中可以看出，他认为世界是"梵"的外在表现形式，但他不认为是空幻的或转瞬即逝的现象，而是人类和平和幸福的场所，所以他赞成成家立业的入世生活，否定那追求精神解脱的出世思想。他赞成虔诚派的主张，更倾向于虔诚派中的"有形"这一支的观点。

纳姆代沃(1270—1350)出生于农村，自幼虔诚信奉毗湿奴大神。关于他的生平，有一些带神秘色彩的传说，不足为信。他年青时也曾结过婚，但很快弃家修行或到处云游。现在出版的他的诗集中有2500首诗，但有些是他的追随者的作品。

他的诗一般是歌颂神，向大神表示虔诚的抒情诗。他说："我既不企求毗湿奴大神的天界，也不企求湿婆大神的天界，我的一切希望就集中在我所崇敬的大神毗湿奴的脚前。我不要子孙后代，我也

不要荣华富贵。对我来说，一心一意默念毗湿奴大神就是一切。”他在诗中还表示，如果一个人不抛弃世俗的安乐和幸福，那他是不可能得到大神的青睐的。不过，当他得不到大神的任何响应，他的祈求不能使大神受到感动时，他也会产生一种抱怨的情绪。他说：“我听说你是落入苦海的人的拯救者，而当我来到你的门口，发现你并不是落入苦海的人的拯救者，如今我要返回了。你竟是一个不索取代价就不给予的人，我还站在这样吝啬的人门口求什么呢？啊，大神，现在你把那因为拯救人出苦海而受到赞扬后的傲气丢掉吧，也不知是谁把你称作是落入苦海的人的拯救者。”他还说：“如果大神的儿子衣衫褴褛，那人们讥笑谁呢？假如我们投靠你之后还感到痛苦，那你一定会遭到责难。”当然他的这种情绪不可能发展成为对大神信仰的动摇，但可以看出他那痛苦和失望心情的一面。

纳姆代沃的虔诚思想与印地语诗人格比尔达斯类似，区别在于纳姆代沃主张偶像崇拜，而格比尔是反对偶像崇拜的。但他们两人都对那种以虔诚为伪装实际上是别有所图的人进行了批判。纳姆代沃说：“一个脚上被套上了欲念的脚镣的人，一个不能抛弃欺骗行为的人，他不能对大神有真正的虔诚”，“凡是贪求获得和大神具有相等地位的人，是极大的罪人。”“心地纯结是虔诚最主要的条件，不然，一切都白费。”他也像格比尔达斯一样，反对追求表面形式的出家人那种留长发、数念珠、画圣线、涂抹吉祥点和圣灰的行为，他说：“进行各种打扮，变成演员，头上留长发，额上涂圣灰，身上抹檀香末，颈上挂念珠，这些都是枉然。如果不把无处不在的‘大梵’置于内心深处，纵然吉祥点、念珠可以欺骗一些宗教狂热的人，但是毕竟都是白费力的。”虽然他赞成虔诚派的“有形”论，但他也写了些“无形”论的诗。由于他在旁遮普地区住了十多年的时间，他也用旁遮普语写了诗。他还用印地语写过诗。虽然从艺术的角度来说，他的诗不如遮纳希沃尔，但影响要大得多。

古吉拉特语文学 古吉拉特语文学产生于十一、二世纪。十

一、二世纪到十五世纪是初期，从十五世纪初叶到十九世纪中叶是中期，这一时期，最盛行虔诚文学，所以，可以说是虔诚文学时期，十九世纪中叶以后是近、现代时期。最早的文学作品在学者和语言学家赫姆金德尔(1089—1173)的著作中有所引证。初期的文学主要有两种，一种是颂诗，另一种是春歌。颂诗像印地语早期的颂诗一样，不过题材有所不同。有歌颂印度教徒拉杰布德族抵抗穆斯林民族入侵的事迹，也有歌颂神话传说中的人物、宗教圣地、教徒的生活和活动，还有商人的经历，这些作品一般都是耆那教的出家人所创作。最主要的颂诗有夏利帕德尔·苏利于1185年写的《王子婆罗多和巴忽伯利颂》，写婆罗多和巴忽伯利与耆那教神所进行的战争。1205年写的《南赡部洲主人》也是较有名的颂体诗。在1410年，另一个名叫夏利帕德尔·苏利的诗人写了《般度五子传》，这部颂诗取材于《摩诃婆罗多》中般度五子的故事。

这时期另一类作品是“春歌”，“春歌”不一定是春天的歌，也不一定写春天的自然景色，而大多是写爱情。最早的“春歌”是十四世纪金伯特·苏里写的《斯吐利·帕德春歌》。斯吐利·帕德是一大臣的公子，他和一个宫廷舞女戈西雅恋爱，在其家生活了十二年。后来他父亲死去，他很悲伤和懊悔，于是看破红尘，出家修行，皈依了耆那教。为了证明自己意志坚定，他还和舞女共同生活了几个月，舞女再引诱他，但他毫不动心。这部春歌写的是雨季，主要是写爱情。另一部著名春歌是拉杰·谢克尔·苏里写的《内米纳特春歌》。内米纳特和一个名叫拉杰姆蒂的姑娘订了婚。他随着迎亲队去迎亲，看到新娘家为了招待客人宰了好多头牲口。他怜悯生灵，看破红尘，离开迎亲队，成了耆那教的出家人。拉杰姆蒂很痛苦，后来也出了家。

还有一个无名氏诗人十五世纪(1430)写了《南赡部洲主人春歌》。南赡部洲主人是富商的儿子，他听到耆那教徒宣传耆那教的教义后，看破红尘。这时他已经和八个姑娘结了婚。有一天夜里，一

个强盗头目率领五百个强盗包围了他的家。强盗们施放了催眠的蒙汗药，可是他因为保持了童贞而不受影响，而且使用了定身法使他们不能动弹。于是，他向他们进行说教。结果，五百零一个强盗、他本人、他的八个妻子以及其他一些人共五百二十六人一起加入了耆那教。以上几部作品显然都是耆那教徒所作，宣传的是不杀生、出家等耆那教教义。在1400—1425年间，还出现了另一部最著名的春歌，叫《春天的游乐》，其作者不是耆那教徒，里面没有看破红尘的出世内容，相反，倒是有留恋世俗生活的不少描写，描写生活的美好、男女的情爱等。

奥里萨语文学　奥里萨语文学可以分为早期或传统时期，大约从十世纪左右到十四世纪左右。中期是从十五世纪到十九世纪中叶。中期中，十五世纪到十七世纪为前中期或虔诚时期，十八世纪到十九世纪中叶为后中期或法式时期。

早期的作品有《佛歌集》中的几首诗。《佛歌集》是孟加拉语的作品，但有几首诗是用奥里萨语写的。十三或十四世纪有一个诗人纳拉亚那南德·阿沃屠德写了题名为《湿婆大神甘露宝藏》。这是一部诗和散文混合的类似长篇小说的作品，流传下来的本子已经残缺不全。故事写一个国王无子，他祈求湿婆大神赐子女给他。湿婆大神考虑派自己的一个随从下凡充当国王的儿子。他有一个随从产生了凡念，爱上了人间的一个姑娘。湿婆见他因瑜伽功行的不足受到美女的诱惑，令他下凡投胎。他不肯，湿婆允许他在凡间充当国王后仍回到他的天界。这是一部受湿婆教派影响的作品。

这个时期还有一个名叫沃德沙达斯的诗人写了一部《湿婆大神的婚姻》，作品取材于流行的神话故事。这个神话故事在《摩诃婆罗多》以及一些往世书中都有。沃德沙达斯写的情节是这样的：雪山神看到自己的女儿成年了，决定让她嫁给湿婆大神。湿婆大神装成一个老态龙钟的老头来到举行婚礼的喜棚里，雪山神女，她的女友，她的母亲见了伤心得哭了起来，都抱怨雪山神的糊涂。雪山神

一再劝解他们，最后湿婆大神恢复了本来面目，这时大家才破涕为笑。诗人描写得生动活泼，妙趣横生，把一个传统故事改成了另一个样子，发挥了创造性。

阿萨姆语文学 阿萨姆语文学可以分为三个时期，十三世纪到十五世纪中叶称前毗湿奴教派时期或早期。十五世纪中叶到十七世纪中叶称毗湿奴教派时期。十七世纪中叶到十九世纪中叶称散文历史时期，以后则是近现代时期。

在早期的文学中，主要是民歌和民间的传说故事。十三世纪出现了一个诗人赫姆·斯尔司瓦迪，他写了两部作品，一部是《伯勒哈拉德传》，另一部是《湿婆大神和雪山神女对话录》。前者取材于《侏儒往世书》，其实《薄伽梵往世书》中也有这个故事。伯勒哈拉德是毗湿奴的崇拜者，而他的父亲邪神金席却是毗湿奴的激烈反对者。当金席对自己的儿子下毒手时，毗湿奴化作人狮将金席置于死地，解救了自己的崇拜者。令人感兴趣的是，在这样一部神话诗里，诗人赫姆·斯尔司瓦迪却涉及到了人世间的不平，他写道："如果大神存在于任何一个生灵中，那为什么有的人骑象，睡得很舒服，而其他的人什么也没有？如果大神真正在每一个躯体里，那么，一个人的痛苦应该是所有人的痛苦，一个人的幸福应该是所有人的幸福。"

《湿婆大神和雪山神女对话录》是一部受梵语古典文学中大诗人迦梨陀娑所写《鸠摩罗出世》的影响的作品，全诗分8章899节，主要是写有关湿婆和雪山神女的故事。

这一时期的马特沃·耿德利（生活在十四世纪）被认为是大诗人。他用阿萨姆语改写了《罗摩衍那》，被称为《阿萨姆语罗摩衍那》。他只写了中间的五篇，由后人补足了"童年篇"和"后篇"。他不仅根据蚁垤仙人的《罗摩衍那》原本，还根据无名氏作的《神灵罗摩衍那》，丰富了自己作品的某些情节。他还将阿萨姆地区的风俗习惯、风土人情揉进了自己的作品。

这一时期还有其他较重要的诗人和作品。杜尔迦沃尔也改写了《罗摩衍那》，其特点是把罗摩的故事完全放在人类社会的背景之下。比当伯尔取材于《摩诃婆罗多》中的阿修罗波那的女儿乌霞的故事写了爱情叙事诗《乌霞的爱》。另一个诗人孟格尔以民间故事为基础，也写了长篇爱情叙事诗《伯巫拉和勒坎德尔》。

旁遮普语文学 旁遮普语文学可分为三个发展时期，即十三世纪到十五世纪中叶为早期，十五世纪中叶到十九世纪中叶为中期，十九世纪中期进入近现代时期。

弗里德(1173—1266)是旁遮普语的第一个诗人，在他以前，没有书面文学作品流传下来。弗里德出生于伊斯兰教徒家庭，但他却受印度教很大的影响，他的作品表现了虔诚精神和苏菲色彩。他的诗歌大多抒发对神明的虔诚和爱，对大自然的爱。他把大自然看作是神明的一种外在体现，所以他对神明和大自然都抱着相同的感情。另外，他很强调道德品行以及世俗生活的准则。正由于他的思想和作品接近人们的社会生活，至今人们在日常生活中还引用他的诗句。他有一百多首诗被收在锡克教第五代祖师阿尔久纳·德沃的《祖师书》中。

自弗里德以后，一两个世纪内没有出现重要作家，但流传着许多爱情故事，如希尔和朗卡的故事，瑟西和布努的故事，索赫努和马希瓦尔的故事等等，但没有发现当时的书面材料，现在出版的以这些故事为题材的作品都是十九世纪创作出来的。

克什米尔语文学 克什米尔语文学开始于十三世纪，最早的作品是一个名叫希迪根特写的《大义之光》，其中的一些诗大多讨论宗教特别是湿婆教派的哲理问题。以后又有一个名叫马赫希沃尔·阿南德的诗人写了《大义之花》，也是反映湿婆教派的宗教理论的作品。十四世纪出现了有名的女诗人拉尔·苔德(1335—?)，她的诗集《苔德之语》中包括了她写的171首诗，是带湿婆教派色彩的神秘主义诗歌。她说："我日夜奔波寻求真理，朝拜过许多圣地，进行

过多种修行，但这一切都白费，最后我发现我要寻求的真理就在我的心里。”又说：“湿婆大神无处不在，印度教徒和伊斯兰教徒彼此没有区别。如果你有智慧，就认识自己吧，这才叫作真知。”还说：“当我走过无垠的大地，我心头激动不已，当我认识到自己时，我就象出污泥的荷花一支。”颇有意义的是她对神明产生了怀疑，她说：“神像是石头雕的，神庙也是石头造的，里里外外都是石头。啊！不明智的人啊，你到底要膜拜其中的哪一个呢？你还是消除你身心的不一吧！念经念得口干了，写经写得手发酸了，可是你内心的矛盾和斗争却依然如故。”她的诗中也严厉抨击了那些披着宗教外衣的伪君子。她对宗教怀疑甚至不满以及谴责虚伪的宗教骗子的一些诗歌和一个世纪以后印地语大诗人格比尔达斯相吻合，格比尔达斯的思想则大大地超过了她。

在拉尔·苔德之后，出现了努鲁丁（1377—1438）。他是伊斯兰教苏菲派诗人。他三十岁出家，人们称他为农德修道士。他和拉尔·苔德一样表现了神秘主义色彩，不过是苏菲派的神秘主义。他反对种姓、宗教和教派的纷争，特别反对以宗教的名义进行欺骗。他的作品中表达了人类友爱和社会平等的思想。他把爱放到最崇高的地位，他说：“为了爱而能够赴汤蹈火者，以自我牺牲焕发出纯金的闪光者，才是真正的情侣。当一个人心中的爱炽烈燃烧时，他才可以接近他的情侣。”他的这种说法既可以理解为世俗的爱情，也可以理解为人和神灵的一种神秘主义的情侣关系。努鲁丁的作品集中在《修道士之书》中。

拉尔·苔德和努鲁丁的影响延续了一两个世纪。

泰米尔语文学　桑伽姆时期之后，南印度的泰米尔族诸王政权逐渐衰落，代之而起的是异族人的统治。早在公元三至五世纪，卡拉比拉人统治着泰米尔纳杜大部分地区。这一时期，耆那教和佛教先后在南方兴盛，与印度教发生矛盾冲突。卡拉比拉人的政权于公元六世纪初期开始衰落，南端的潘地亚人夺回了自己的领土，而

北方的帕拉瓦人乘虚而入，侵占了泰米尔纳杜北部地区，以建志补罗为都城，建立了独立的帕拉瓦王国。据印度历史记载，帕拉瓦王国曾先后击败过潘地亚、朱罗、哲罗诸王以及锡兰的统治者，其势力一直扩张到科佛利河，还攻占过遮娄其人的首都维泰比，成为印度南方的强国。大约在公元九世纪末，帕拉瓦人被朱罗国王阿迭多一世击败，帕拉瓦王朝遂覆灭。

帕拉瓦王朝时期，即公元六世纪中期至公元九世纪末的三百年间，泰米尔纳杜的民族矛盾和阶级矛盾空前尖锐，教派之间的斗争尤为激烈。公元六世纪在泰米尔纳杜兴起的一场印度教虔诚运动，正是这些尖锐复杂的社会矛盾和斗争的集中反映。这场由湿婆教派首先发起、毗湿奴教派随后参加的宗教虔诚运动，来势迅猛，很快便席卷整个南印度。这一运动的目的在于抵制耆那教和佛教的影响，复兴泰米尔民族的传统宗教——湿婆教和毗湿奴教；还在于抵抗外族文化的渗透，维护和复兴泰米尔民族的传统文化。到了公元七、八世纪，泰米尔纳杜的虔诚运动发展到了高潮，其影响波及印度北方，形成了全国范围的印度教虔诚运动。这一运动的开展，从根本上动摇了耆那教和佛教在南印度的统治地位，而使正统的湿婆教和毗湿奴教得到了复兴和发展。

虔诚运动时期，泰米尔纳杜涌现出大批的宗教诗人，产生了丰富多彩的泰米尔语宗教虔诚诗篇。这一时期在泰米尔语文学史上称作虔诚文学时期。

泰米尔语虔诚文学分为两类，一类是湿婆教派虔诚文学，另一类是毗湿奴教派虔诚文学。

湿婆教派虔诚文学的主要代表人物是桑班达尔、阿伯尔、孙达拉尔、塞拉曼贝鲁玛尔、马尼迦瓦萨卡尔、提鲁牟拉尔等，他们创作的虔诚诗歌由公元十世纪末的朱罗王朝诗人南比延达南比收集整理而成湿婆教派经典《提鲁牟莱》（意为《圣经》）的前十一卷。

毗湿奴教派虔诚文学的主要代表人物是提鲁马利塞、贝利亚

尔瓦尔、哥代亚尔、汤达拉帝波迪、古拉塞格拉、提鲁孟凯亚尔瓦尔、提鲁巴纳尔瓦尔、南玛尔瓦尔等，他们的虔诚诗歌由纳塔牟尼格尔收集整理而成毗湿奴教派经典《圣歌四千首》一书。

虔诚文学时期的泰米尔语宗教诗是对桑伽姆时期的古典泰米尔语诗歌的继承和发展。然而，这些宗教诗却具有与桑伽姆诗歌不同的许多特点。

一、桑伽姆文学中的爱情诗歌反映世俗生活中的纯朴爱情，而虔诚文学中的爱情诗歌则抒发宗教信徒对天神的虔敬爱戴之情，或者说是以艳情诗歌形式出现的宗教虔诚诗。

二、桑伽姆文学中的非爱情诗（或称"勋业诗"）大都以歌颂君王的英雄业绩或恩主的慷慨美德为主题，而虔诚文学中的非爱情诗则以赞美天神的法力和仁慈为中心内容。

三、桑伽姆诗歌是古代泰米尔文学府诗人之作，属于经院式诗歌，具有古朴、典雅的语言风格，而虔诚诗歌则是作为宗教圣徒的诗人为弘扬印度教而作的颂神诗歌，具有韵律优美、通俗易懂、琅琅上口等特点。

桑伽姆时期之后，随着耆那教和佛教在泰米尔纳杜的传播，人们崇尚出家和苦行之风日盛，而对世俗的爱情和家庭生活的观念逐渐淡薄，甚至产生厌倦人生和向往来世的心理。这些思想，在公元二世纪的泰米尔语史诗《脚镯记》和《玛妮梅格莱》中均有所反映。而印度教宣扬的是对天神的绝对虔敬，主张梵我合一才是达到解脱的主要途径。一般来说，湿婆教派和毗湿奴教派的圣徒们既不排斥苦行修炼，也不反对过世俗的家庭生活，他们认为人生无常，生命短促，世人应当享受人间的欢乐，但必须皈依天神，方能最终获得解脱。泰米尔语虔诚诗歌所表现的正是这样一种主题思想。

值得注意的是，有些泰米尔语虔诚诗歌极力宣扬在天神面前人人平等的思想观点。这些宗教圣徒蔑视作为统治阶级的王公贵族，主张天神才是世间唯一的造物主和最高主宰，而寺庙乃是天神

居住的最神圣的场所。他们认为，人类本无高低贵贱之分，不存在什么种姓等级差别。这些，无疑是虔诚文学中具有积极意义的成份。正因为如此，这些虔诚诗歌洋溢着乐观主义的激情，往往给人们以生活的信心和鼓舞的力量。

泰米尔语虔诚文学明显地受到了梵语文学的影响。这是因为，最早的印度教经典均由梵文书写，泰米尔族的印度教圣徒要宣传印度教教义，就必须研习梵文，精通吠陀经。此外，这与当时南印度的统治者帕拉瓦人推崇梵文不无关系。一般认为，帕拉瓦人属于印度北方的婆罗门血统，他们早期使用的文字是北方的俗语。帕拉瓦国王如摩哂陀罗跋摩等人就极力推崇梵文和梵文学者，他们的铭文大都用梵文书写镌刻。帕拉瓦王朝时期，建志补罗成了著名的梵学中心。在这样一个时代里，泰米尔语诗人们不能不受到梵语文学的影响，而他们的作品，无论在语言风格方面，还是在文法诗律方面，都不可避免地留下了梵语文学的烙印。

自从公元二世纪依朗哥瓦迪格尔采用民歌形式创作史诗《脚镯记》获得成功之后，泰米尔语诗人开始大量地吸收民歌形式进行文学创作，中世纪的宗教虔诚诗人也不例外。在民歌的影响下，逐渐形成了一种新的诗体——维鲁达姆。这种诗体的格律比较自由灵活，富于变化，便于抒发各种不同的思想感情，所以，为中世纪的宗教诗人广为采用。

泰米尔语虔诚文学还大量采用一种叫做巴迪格姆的诗歌形式。所谓巴迪格姆，一般由十首诗歌组成，也有一些由十一、十二首诗歌组成。每一篇巴迪格姆中的诗歌都押同样的韵。这种形式的诗歌可以层层深入地表达诗人的思想感情。虔诚运动时期，印度教徒们常常聚集在寺庙前载歌载舞，吟唱宗教虔诚诗歌，而巴迪格姆颂神诗篇幅较短，韵律优美，易于记忆，适于吟诵，深受群众欢迎。

南印度的虔诚运动是一场宗教革命，也是一场文化复兴运动。这场运动在泰米尔民族的宗教哲学和思想文化发展史上产生了巨

大的影响，同时，对泰米尔语言文学的发展也起到了推动作用，其历史意义是十分深远的。

卡纳尔语文学　卡纳尔语文学发展较早，只晚于梵语文学和泰米尔语文学，而早于印度其他语言的文学。到九世纪为止是它的初期，十世纪到十二世纪是其前中期，十三世纪到十九世纪中叶是后中期，十九世纪中叶以后是近现代时期。

卡纳尔语文学从什么时候开始，这和印度许多语言一样是一个没有结论的问题，原因是许多作品已经失传。大约成书于九世纪中叶的一部理论著作《诗王路》中所提到的一些诗人的作品，都没有流传下来。《诗王路》还初步归纳了卡纳尔语诗歌的一些特点，如果没有创作出相当数量的作品，是不可能从理论上归纳出某些特点的。《诗王路》是受梵语古典文学理论家檀丁的《诗镜》影响而写的诗学理论，某些内容又和欢增的《韵光》相近，是受其影响还是巧合，现在还未有定论，因为这两部著作大约产生于同一时代，都是九世纪。《诗王路》的作者一直被认为是一位名叫东格的国王，现代一些学者则认为不是东格，而是一位名叫维杰耶的诗人。前中期有一部重要作品《盛大的祷告》，是一部散文体作品，里面有十九个耆那教重要人物的故事，是一个名叫希沃戈德的大师在十世纪至十一世纪之间某一阶段创作的。《盛大的祷告》和一部俗语作品《对女神的祷告》有某种渊源关系。内容不仅是一些传奇性的故事，而且富有诗情，更重要的是它是一部散文体作品，不仅在卡纳尔语文学中是可贵的，就是在整个印度各种语言的文学中也是少见的。在前中期最优秀的诗人是本伯，有人把这一时期称为本伯时代。

本伯是十世纪人，被认为是卡纳尔语文学的最初诗人，生平不详，据说生于902年，941年开始创作，原是印度教的婆罗门，后来改信了耆那教。他写了两部作品，一是《始初往世书》，另一是《阿周那的胜利》或称为《本伯摩诃婆罗多》。从体裁来说，这两部作品都属于诗文混合的“占布”，《始初往世书》虽然参考了一部梵语作品《先

期往世书》，但是仍是一部独立的作品，分十六章，主要是写耆那教第一代祖师的事迹。《阿周那的胜利》写的是《摩诃婆罗多》的核心故事，全书只有十四章，但表现了诗人的创造性。诗人改变了若干情节，有的甚至是重大的改变，阿周那成了全书的核心人物，坚战以及其他三兄弟降到很次要的地位，特别是黑天已经没有什么重要性。原因很简单，《摩诃婆罗多》中心思想是宣传印度教，而黑天正是印度教大神的化身，处于教主的地位。可是本伯是耆那教的信徒，所以不再重视黑天。另外，黑公主并不是五兄弟共有的妻子，只是阿周那的妻子。最后妙贤作为王后随丈夫登上宝座。有关人物的个性也有很大变化，迦尔纳和难敌的英雄气概比原书鲜明得多。

和本伯同时代的还有另外两位重要诗人崩那和勒登。崩那曾被一个王公授予"诗王"的称号，他的主要作品是《和平往世书》，内容是写耆那教第十六代祖师的生平事迹。勒登有两部作品，一部是《不可战胜的祖师》，另一部是《铁锤战》。《不可战胜的祖师》写的是耆那教祖师的故事，《铁锤战》取材于《摩诃婆罗多》中大战快结束时难敌和怖军进行铁锤战这一情节敷衍而成。

十一、十二世纪之间又有一个很有名的诗人那格金德尔，人们称他为新本伯。他创作了两部作品，一部是《马利那特往世书》，另一部是《本伯罗摩衍那》。《马利那特往世书》写的是耆那教第十九位祖师马利那特的生平事迹。《本伯罗摩衍那》又称《罗摩生平往世书》，那格金德尔是根据耆那教中俗语写成的《罗摩传》加工改写的，所以与梵语的《罗摩衍那》有较大的区别。正如《摩诃婆罗多》一样，《罗摩衍那》是印度教徒的经典，宣传的是印度教，罗摩是印度教大神毗湿奴的化身，而那格金德尔写的《本伯罗摩衍那》宣传的是耆那教，其中人物是耆那教徒，所以必然有许多改变。耆那教反对杀生，所以罗摩没有杀十首王。十首王也是英雄人物，是因为受爱神的戏弄而抢了悉多，事后感到懊悔。十首王的妻子曼度陀哩忠于丈夫，甚至充当十首王的说客劝悉多顺从。作者甚至写罗摩和罗

什曼那也有不少的妻子。从这些可以看出改动之大。

十二世纪出现了一个诗人巴斯瓦(1130—1200),他也是思想家和社会改革家。人们把他所处的年代以及其后一段时期称为巴斯瓦时代。在他以前,使用的语言是梵语化的卡纳尔语,梵语诗歌的韵律被改成卡纳尔语的韵律。文学内容一直受耆那教的影响,宣传教主和祖师的教义,颂扬庇护诗人的封建主。巴斯瓦是印度教湿婆教派的信徒。其他印度教教派也冲破耆那教的阻力发展起来了,虔诚思想成了一股动力。巴斯瓦虽是湿婆教派信徒,但他没有教派的狭隘性和片面性。他认为什么地方都有神的存在,神性带普遍性,这是十四世纪毗湿奴教派大流行的先声。巴斯瓦还反对偶像崇拜和种性的分野,认为这些和盲目崇拜、化身理论一样是虔诚修炼的障碍。他希望有一个社会平等和不分等级的现实。他的这些思想和十五世纪北方的格比尔达斯差不多,所以也为耆那教徒们所不容,遭到他们的激烈反对。巴斯瓦用自己的"说话"回答他们。他的"说话"是用通俗的人民语言写的诗,所以能广为流传和深入人心。

在他以后,有赫里赫尔和拉克旺格等重要诗人,都是追随巴斯瓦写了"说话"诗歌的诗人。赫里赫尔还创造了新的诗律,他的作品是《女神幸福》。拉克旺格的著名作品是《赫里希金德尔之诗》,还有《索姆那特生平》,《圣哲往世书》等。

泰卢固语文学 泰卢固语文学可以分为以下几个时期:十一世纪到十四世纪被称作神话传说时期;十五世纪到十七世纪中叶是叙事诗时期,十七世纪中叶到十九世纪中叶是衰落时期,十九世纪中叶以后是近现代时期。

十一世纪以前没有什么作品流传下来。十一世纪的嫩纳耶·帕德是泰卢固文学的最初诗人,写了《安得拉摩诃婆罗多》。他成功地使用了泰卢固语创作诗,为后来的诗人开阔了道路。他吸收了梵语的某些表达方式,结合安得拉地区的民间曲调、韵律,在梵语《摩诃婆罗多》的基础上,加工改作成他的《安得拉摩诃婆罗多》,其中沙

恭达罗的故事和黑公主当众受辱的故事写得最为精采。

早期之所以叫作神话传说时期，原因是这一时期许多作品都是以梵语作品《摩诃婆罗多》、《罗摩衍那》和往世书为基础，进行翻译或加工改作而成。嫩纳耶·帕德并没有写完《安得拉摩诃婆罗多》，只写了前面三篇，而第三篇《森林篇》也并没有写完。《森林篇》由艾伦那完成，其他十五篇是由十三世纪诗人迪耿·索姆亚吉写完的。迪耿·索姆亚吉(1220—1300)是一个国王的宫廷诗人和顾问。当时他面临两部未写完的史诗《罗摩衍那》和《摩诃婆罗多》，《罗摩衍那》缺最后的一篇《后篇》，《摩诃婆罗多》只写了前面的两篇和第三篇的一部分。于是他写了《罗摩衍那》的《后篇》和《摩诃婆罗多》后面的十五篇，这十五篇中写得最精采的是《毗罗吒篇》。他的诗的特点是富于戏剧性，对人性的探索和用精炼的词句表达丰富的内容。他去世后50年，艾伦那(1280—1350)出现于诗坛，他写完了嫩纳耶·帕德未写完的《摩诃婆罗多》中第三篇《森林篇》。除此以外，他还改写了《诃利世系往世书》以及其他作品。

十三世纪诗人帕斯格尔和另外三人共同完成的《罗摩衍那》是泰卢固语中最受欢迎的作品。这部作品在泰卢固语文学中的地位相当杜勒西达斯的《罗摩功行录》在印地语文学中的地位。另一个诗人伦格那特也写了一部《罗摩衍那》，有人认为这部《罗摩衍那》才是泰卢固语文学中最好的有关罗摩的诗歌。这两部作品各有特色，虽然都以梵语《罗摩衍那》为根据，但都有不同程度的改动和发挥。希利那特是十四世纪的重要诗人，他写的《伯勒那迪英雄传》是泰卢固语的第一部创作的叙事诗，诗人根据安得拉地区中世纪发生的类似摩诃婆罗多大战的历史故事为线索，用民间流行的韵律写成。十二世纪后期。在安得拉地区发生了一对堂兄弟争夺王位的内战，使人想到《摩诃婆罗多》中的描写两房堂兄弟之间发生的战争。当然，《伯勒那迪英雄传》的篇幅小得多，所写人物也不多，但是男女主要英雄人物的性格却很鲜明。希利那特还写了《湿婆游乐》

和《怖军往世书》，都取材于《摩诃婆罗多》。

马拉雅拉姆语文学 马拉雅拉姆语文学大体可分为三个时期，从十一世纪到十五世纪为初期，从十六世纪到十九世纪中叶为中期，从十九世纪中叶以后为近现代时期。

马拉雅拉姆语可能从十一世纪开始有书面文学作品，但现在流传下来的最早的两部作品却被认为是十三世纪初叶或中叶的产物。第一部作品是《乌尼亚迪传》，另一部作品是《罗摩传》。《乌尼亚迪传》的作者是一个名叫古芒的诗人，写神庙的神妓乌尼亚迪长得很美，一个飞天来观赏她的美貌的故事。这部作品是用诗文混合的“占布”体裁写的。《罗摩传》的作者是拉姆·沃尔马。他不是从童年开始写罗摩的全部故事，只是着重写了《罗摩衍那》中的《战斗篇》，其他各篇的情节写得很简单，总共有1814首可唱的叙事歌。十四世纪出现了模仿梵语古典文学迦梨陀娑写的《云使》的信使诗，如《乌鲁尼利信使》写一个男主人公被一个女夜叉劫到南方，被释放后遇到一个过去要好的朋友，他托朋友带信给妻子。还有《鸳鸯信使》，诗中充当信使的是鸳鸯。

在1346年，出现了一部《乌尼亚姬传》，内容和十三世纪的《乌尼亚迪传》类似，作者不详。还有一部《乌尼亚姬鲁德维传》，女主角乌尼亚姬鲁德维很美，被神王因陀罗看中，来到人间寻找她。作者也不详。还有一个名叫加格亚尔的诗人写了一部《乌尼亚迪传》，内容和十三世纪的《乌尼亚迪传》不同，男主角金德尔和自己的朋友游玩，听到歌声，后来找到女主角乌尼亚迪。十四、五世纪的主要诗人是伯尼格尔，他写了《罗摩衍那》，在梵语的《罗摩衍那》的基础上增减了某些情节。有一定创造性。十五世纪的诗人南布迪利在梵语《薄伽梵往世书》第十篇的基础上写了《黑天之歌》，带有很浓厚的民歌色彩。《薄伽梵往世书》第十篇是专门写黑天故事的，南布迪利写了黑天从出生到最后升天，选择了四十七个生活细节，运用隐喻、比喻以及其他各种修辞手段写出了许多优美的抒情诗歌，其中

尤以鲁格米妮择婿和妙贤公主的故事写得最为精采。人们说，他写黑天童年的诗歌甚至超过了印地语的苏尔达斯。人们认为，他在马拉雅拉姆语文学中的地位正象苏尔达斯和杜勒西达斯在印地语文学中一样。

另外，“占布”也很流行。梵语古典文学中“占布”这一文学形式，是指用诗文混合的体裁写神话传说和历史故事。马拉雅拉姆语中的“占布”还表现普通人民的一般现实生活，用优美的语言描绘喀拉拉地区人民富有风趣的性格。这种“占布”是大量的，其中还有许多是以《罗摩衍那》和《摩诃婆罗多》为题材写成的。最有名的“占布”作家是布纳姆·南布迪利，他写了《罗摩衍那占布》，也改动了原著的某些情节，表现了一定的创造性，而且他的语言自然流畅，极易为普通群众了解和接受。

还有一部《月光节》抒情长诗，作者不详。这部作品分五部分，共有五百七十节。故事写在一座高山上有一个紧那罗小神和自己的情侣在一起游玩，忽然闻到从什么地方飘来的一股香味。她叫情侣去寻找，结果来到了人群正在兴高采烈地庆祝月光节的地方。诗人在这一简单情节的基础上抒发了对大自然景色眷恋之情，并且涉及到社会的某些习俗生活。

第二章　泰米尔语宗教诗

第一节　湿婆教派虔诚诗

湿婆教是印度教三大派别之一，主要崇拜毁灭之神湿婆。湿婆教派中又分若干支派，而中世纪在南印度盛行的是湿婆悉檀多派，又称作湿婆教义派。该派认为只有膜拜湿婆神，方能使灵魂净化，获得最后解脱。湿婆教派的虔诚诗歌在泰米尔语虔诚文学中占有重要的地位。

最早的湿婆教派虔诚诗人是公元六世纪的迦莱卡尔·安迈娅尔和提鲁牟拉尔。安迈娅尔是著名的泰米尔语女诗人。相传她年轻时嫁给一个商人为妻，后来遭到遗弃，因而悲观厌世，出家皈依湿婆教。她的传世之作有虔诚诗集三种：《神奇安达迪》、《双华鬘》和《古老神圣巴迪格姆》。安迈娅尔还是南印度印度教虔诚运动的发起人之一，她的作品是泰米尔语虔诚文学中最早的诗篇。她打破了传统的阿哈瓦尔等诗歌格律，在诗歌形式上有所创新，对后来的泰米尔诗歌文学产生过一定的影响。

关于湿婆教派虔诚诗人提鲁牟拉尔的生平，人们一无所知。他的著作《神圣咒语》一书共有三千首虔诚诗，此书后来被列为湿婆教派经典《提鲁牟莱》第十卷。在湿婆教派经典十二卷中，《神圣咒语》是唯一的一部论书，即哲学经典。此书内容极其丰富，从湿婆教派哲学思想到瑜伽训条、西达医学等等，包罗万象。提鲁牟拉尔的虔诚诗具有一种坦率的自信和力量，也含有一种对世俗庸人的鄙视。他强调对湿婆神的绝对虔敬和忠爱，主张“爱即是神”的观点。他写道：

爱与湿婆紧相连，

忠爱即是湿婆天，
世间几人能知晓，
悟得此道成圣贤。

提鲁牟拉尔并不相信苦行。在他看来，那些提倡苦行的人是因为他们误认为肉体是灵魂解脱的障碍。他认为神就存在于人们的肉体之中，因此，肉体应当作为一种获得知识和拯救灵魂的工具而得到滋养。他为所有的人——无论是高贵的还是低贱的——制定了一个简单易行的伦理道德准则，这就是：

向天神奉献一片绿叶
（以代替一朵鲜花），
向圣牛奉献一把青草，
给穷人施舍一口食粮，
对每人说一句友善的话语。

提鲁牟拉尔在泰米尔语文学史上的地位是独特的。他的虔诚诗歌不仅宣扬对湿婆神的虔信，而且表现了一种对人类的仁爱思想。他经常在诗中坦露个人精神灵魂深处的感受，并且善于运用经典性语言和大众语言表达这种感受。他的诗中还有一种作为悟道者的狂喜情绪的流露。也许是这些特点，使得他的诗歌在某些地方显得神秘和玄妙。

湿婆教派大师桑班达尔（全名提鲁尼亚纳桑班达尔）大约生活在公元七世纪初期。他出生于南印度西迦里的一个婆罗门种姓家庭，从小喜欢吟诵颂神诗，并能作诗，被誉为神童。他是一位多产诗人，据说他一生写过一万六千首虔诚诗歌，现仅存四千多首。在所有湿婆教圣徒中，桑班达尔的作品最多，对湿婆教派经典的贡献最大。他的杰出贡献还在于音乐方面。他的诗歌全都配有乐曲，可以演唱。他十分注重诗歌的韵律和节奏，把诗歌与音乐密切结合起来，取得了成功。这使长期处于衰落状态的泰米尔音乐艺术得以复兴，并提高到神圣的崇高地位。因此，桑班达尔同时赢得了文学大师和音乐大师的称号。

桑班达尔最大的功绩之一是在马杜赖的宗教哲学大辩论中驳倒了耆那教徒，并说服了潘地亚王国的统治者重新皈依湿婆教。他大量引用往世书故事，极力赞美湿婆神。他断言，人们无法用自己有限的语言和想象力去衡量天神的奥秘及其所赐予的恩典，劝戒世人信仰湿婆神。他是一位充满活力的诗人，常常在诗中为苦难的人们呐喊，祈求天神拯救人类，造福人间。他的全部诗歌，仿佛只是为了全社会的幸福而作。

桑班达尔反对耆那教和佛教所鼓吹的禁欲主义，指出这种禁欲主义不过是骗人的货色和荒唐的理论。与此同时，他对提高妇女的社会地位表现出极大的热情。他认为，妇女乃是天神的一部分，她们应当受到社会的尊重，应当享受人间的幸福生活，应当有美好的前途和命运。

桑班达尔还敢于蔑视传统的世俗观念，对于等级森严的种姓制度不以为然。他出身于高贵的婆罗门种姓家庭，但他选择的琴师却是一位出身低微的贱民。他与这位琴师情谊深厚，形影不离，经常一起出入湿婆神寺院，到处演唱虔诚诗歌，宣传湿婆教教义。他俨然以湿婆神的代言人自居，宣称“我言即神旨”。他具有惊人的胆识，他的诗歌充满雄健和豪迈的气概，洋溢着一种乐观主义的精神，为后世学者所推崇，为群众所喜闻乐见。在湿婆教派信徒的心目中，桑班达尔绝非凡人，而是湿婆神的转世和化身。

桑班达尔酷爱大自然。在所有的湿婆教派诗人中，还没有哪一位诗人象他那样亲切、热情而又生动地描绘过自然景物。无论是高山流水，云彩霞光，也无论是飞禽走兽，花草树木，在桑班达尔的笔下，都构成了一幅幅绚丽多彩的画面。然而，所有这些充满诗情画意的描写，都离不开诗人对天神赞美的主题。

阿伯尔原名提鲁纳武格拉萨尔（意即“圣言之王”），公元七世纪时人，与桑班达尔同时代，但比桑班达尔年长。他出生在湿婆教徒家庭，自幼父母双亡，由姐姐提拉克瓦蒂娅尔抚养长大，据说活

了八十一岁。他是一位精通梵文和泰米尔文的大诗人。他谙熟耆那教经典，早年曾经是耆那教寺院的首领，后来在他姐姐的影响下改信湿婆教，遍游圣迹，创作了大量的赞颂湿婆神的虔诚诗歌。他的诗属于“提鲁丹达格姆”赞美诗种类，均可配乐演唱。由于他擅长写这类赞美诗，所以被誉为“丹达格姆大师”。

阿伯尔因改信湿婆教，遭到了耆那教派的激烈攻击和残酷迫害。但他毫不动摇地给予耆那教派以有力的回击，成了湿婆教的勇敢捍卫者。有一次，耆那教徒在帕拉瓦国王摩哂陀罗一世面前诬告阿伯尔。国王派人传讯他，却遭到了他的拒绝。为此，阿伯尔写了一首诗，表达了他对最高统治者的蔑视和对湿婆神的无限虔敬之心，维护了个人的尊严。他在诗中写道：

不怕地狱不怕魔，
不当顺民奈我何！
铲除虚妄与疾苦，
只为幸福欢乐多。
永远皈依神足下，
一心敬拜我湿婆。

阿伯尔宣扬灵魂自由，他的诗歌便是追求这种自由的号角。他仿佛在一切事物中都感受到神的存在。他坚信神的慈悲、恩惠和救助，他声明他的天职就是崇奉湿婆神，除此之外，一切都微不足道。有人认为阿伯尔是一个神秘主义者，但他的诗歌却没有任何晦涩难懂或深奥莫测的神秘主义。他的所有诗作都是直抒胸臆的，感情真挚，朴实无华，而又动人心弦。

阿伯尔是一位知识渊博的宗教哲学家，但他却为人谦逊，十分勤勉。他常常手持铁锄，每到一座寺院，总是首先亲手铲除院内外的杂草，打扫卫生，然后才开始吟诵湿婆神赞美诗。他的诗歌充满哲理，闪烁着智慧的光芒。他在诗中唱道：

从事真理的劳动，

播下希望的种子，
铲除谎骗的杂草，
浇灌克己的甘露，
人人须认识自我，
编织道德的樊篱，
唯有走上正道，
方能结成正果。

从南印度提鲁奇拉帕利县出土的一块碑刻铭文中可知，阿伯尔在世时曾经说服过帕拉瓦国王摩哂陀罗波塔莱亚皈依湿婆教。正当公元七世纪耆那教和佛教在南印度的势力还相当大的时候，阿伯尔与桑班达尔等人用泰米尔语创作了大量的虔诚诗歌，大力宣传湿婆教，为复兴泰米尔民族的传统宗教文化作出了卓越的贡献。他的诗歌约有三千多首流传于世，至今为南印度人民所喜爱。

孙达拉尔是继桑班达尔和阿伯尔之后的又一位湿婆教派圣徒兼诗人。他大约生活在公元七世纪末至公元八世纪中期，属于婆罗门种姓。他生前是哲罗国王谢拉曼贝鲁曼的挚友，死后被追授“君王诗友”、“超然施主”等谥号。

孙达拉尔十分尊崇桑班达尔和阿伯尔，并且继承了他们吟诗歌唱湿婆神的传统。他尤其称赞桑班达尔，因为桑班达尔通过美妙的音乐使湿婆教为千百万人所理解和接受，使古老的泰米尔语获得了新的生命。他的诗歌与桑班达尔的诗歌有许多相似之处，都是配上乐曲可供演唱，都是那么通俗朴素，那么优美动听。

孙达拉尔的诗歌偶尔也有对自然景物的赏心悦目的描绘，对湿婆神寺庙及其周围的自然环境的描绘尤为精采。有时候，他又在诗中流露出一种对人生享乐的追求，祈求神灵恩赐。但是，他鄙视那些热衷于为权贵富豪唱赞歌的骚人墨客，要求诗人不要歌唱对物质利益的追求，而要绝对虔诚地歌颂湿婆神。他唱道：

劝君莫为财主歌，
财主虚伪又吝啬。

劝君歌唱湿婆神，
湿婆仁慈最有灵。
衣食富足无灾难，
必获正果在来生。

孙达拉尔创作的虔诚诗歌十分丰富，可惜多已散失，现仅存1026首。他的这些诗歌，连同桑班达尔和阿伯尔的诗歌，总共八千多首，合称为《德瓦拉姆》(意译《神的赞歌》)，构成湿婆教派经典《提鲁牟莱》的前七卷。

公元九世纪最杰出的湿婆教派诗人是马尼迦瓦萨卡尔。他出生于潘地亚王国提鲁瓦达武尔镇的一个贵族家庭，属于婆罗门种姓。他自幼受到良好的文化教育，聪慧过人，才学出众，早年在阿里玛尔塔纳·潘地亚国王的宫廷里做官，地位显赫。有一次，他奉旨前往东海滨购买骏马，途中遇见一位法师讲经布道，深受感化。于是，他决心皈依湿婆教，并将购马用的全部金银财物奉献给了湿婆神寺院。国王知道后，重重地惩罚了他。他便弃官出家，成为湿婆教苦行僧，开始了云游四方传经布道的生涯。据说他曾经说服了许多佛教徒皈依湿婆教。著作有虔诚诗歌《圣语》和《提鲁哥瓦伊亚尔》流传于世。卒时年仅三十二岁。

马尼迦瓦萨卡尔的《圣语》和《提鲁哥瓦伊亚尔》被列为《提鲁牟莱》圣典的第八卷，是湿婆教派的重要经典著作。《提鲁哥瓦伊亚尔》一书共有四百首宗教虔诚诗。在这些诗中，作者以一个女主人公的形象出现，把湿婆神当作崇拜、追求和热恋的对象，倾诉自己的爱情。而使马尼迦瓦萨卡尔名垂千古的是他的杰作《圣语》。该书共有六百五十首精妙绝伦的虔诚诗。作者继承和发展了优秀的泰米尔语诗歌传统，运用了十四种不同的格律，创作了这些优美的诗歌。他是一位语言大师，被人们誉为“字字珍珠”的诗人。《圣语》的主要特点是：一、以表现作者虔敬神灵的心理状态和精神世界为中心内容；二、充满宗教哲理内涵；三、想象丰富，充满激情。这些诗歌

具有神奇的魅力，甚至有人形容它们能使江河为之倒流，顽石为之感动。《圣语》一书至今仍然是南印度湿婆教信徒所必诵的圣经，近代英国传教士 G. U. 波普已将它译成英文传入西方。

马尼迦瓦萨卡尔的《圣语》是泰米尔语宗教文学中影响最大的一部杰作。学者们普遍认为，《圣语》的出现标志着泰米尔语宗教诗歌发展的顶峰，在泰米尔语文学史上占有特殊的重要地位。

第二节　毗湿奴教派虔诚诗

毗湿奴教是印度教中的一大派别，崇拜大神毗湿奴、毗湿奴的配偶吉祥天女以及毗湿奴的各种化身。其教义渊源于早期的《往世书》、后期的《奥义书》、史诗《罗摩衍那》和《摩诃婆罗多》等。毗湿奴教形成于公元六至九世纪的南印度虔诚运动时期。到了公元十二世纪之后，经过虔诚派哲学家罗摩奴阇的努力，其理论逐渐趋于系统化，产生了极大的影响，流传到印度北方。

南印度的宗教虔诚运动产生了丰富的毗湿奴教派宗教文学，其代表作是《圣歌四千首》。这是由十二位毗湿奴教派诗人创作的泰米尔语虔诚诗歌集，是毗湿奴教派的经典性著作，由公元九世纪末至十世纪初的诗人纳达牟尼瓦尔整理编辑而成。

最早的毗湿奴教派诗人是波海、菩塔姆和贝易。这三位诗人的名字后面都有“阿尔瓦尔”的称号，意即毗湿奴教圣徒。他们大约生活在公元五至六世纪，生平不详。他们的宗教虔诚诗分别收集在《圣歌四千首》一书的《圣安达迪》第一、二、三卷中。

菩塔姆在自己的虔诚诗中强调敬拜毗湿奴神时的虔诚和智慧。他写道：

> 仁爱为灯盏，
> 热望为酥油，
> 虔诚之心是灯芯。

酷爱泰米尔语的诗人啊，
为天神点燃一盏智慧之灯。

这些早期的毗湿奴教派圣徒们认为，一个真正的毗湿奴信徒不必劳其筋骨去修炼苦行，只要他绝对虔诚地敬拜天神，就一定能够最终获得解脱。贝易阿尔瓦尔在一首诗中写道：

何必上山入海修苦行，
赴汤蹈火未必真。
只要奉献鲜花虔敬天神，
保你永无灾祸得安宁。

贝易、菩塔姆和波海在泰米尔语文学史上被称作毗湿奴教派早期三圣。他们的宗教诗推动了南印度虔诚运动的开展，也为毗湿奴教派虔诚文学开了先河。

在虔诚文学时期，除了上述三位诗人之外，还有九位毗湿奴教派诗人被冠以“阿尔瓦尔”的称号，贝利亚尔瓦尔就是其中之一。

贝利亚尔瓦尔是南印度虔诚运动中颇负盛名的毗湿奴教派诗人。他出生于泰米尔纳杜斯里维尔利普都尔的一个婆罗门家庭，原名毗湿奴悉塔尔。大约生活在公元九世纪的潘地亚国王斯里瓦尔拉班执政时期。相传他在潘地亚王国的宫廷里确立了毗湿奴神的至高无上的地位，因而得到过国王赏赐的一袋黄金。他创作并吟诵的虔诚诗歌感人肺腑，使成千上万的毗湿奴信徒为之倾倒，为之欢呼。因此，人们尊称他为“贝利亚尔瓦尔”，意即毗湿奴教大师。他的著作有《提鲁巴尔兰都》(即《祝福圣歌》)和《贝利亚尔瓦尔圣言》。

贝利亚尔瓦尔的《圣言》共有二百首诗，主要描写作为毗湿奴神化身的黑天的故事。黑天是印度人民所喜爱的一个神话人物，也是毗湿奴教徒心目中最崇拜的偶像之一。自古以来，在南印度民间就流传着许多关于黑天的美丽传说。贝利亚尔瓦尔在创作《圣言》时，除了参考梵语文学中有关黑天的故事之外，从南印度民间传说中吸取了丰富的素材。在这篇诗中，诗人对黑天从降生、孩提时代

直至少年时代各个阶段的生活都作了饶有情趣的描述，每十首诗为一章，每一章写一个方面的内容。这些内容包括黑天降生时的庆典，小黑天的美丽身躯，母亲为襁褓中的黑天唱的摇篮曲，孩提时代的黑天如何顽皮，如何同小伙伴嬉戏玩耍，少年时代的黑天如何持鞭放牧，如何与牧童女相爱等等。诗人是怀着对毗湿奴天神的一片虔诚崇敬之情来歌唱黑天的。然而，这些诗歌，与其说是宗教虔诚诗，倒不如说是浪漫主义的抒情诗。这些诗歌所反映的乃是现实社会中人间的世俗生活。在贝利亚尔瓦尔的笔下，黑天是人格化了的神，他出生在普通劳动人民的家庭，生活在善良的人们中间。他是可爱的婴儿，顽皮的儿童，天真活泼的少年，是人们所喜爱的栩栩如生的人物形象。贝利亚尔瓦尔的这些歌唱黑天的诗歌对泰米尔语诗歌文学的发展影响深远。他的《圣言》是后来泰米尔语文学中各种“童年诗”的滥觞。

印度民间自古以来就流行一种摇篮曲，这是母亲们在哄孩子入睡时唱的催眠曲，属于口头文学的范畴。但是，作为书面文学，最早的泰米尔语摇篮曲要算是贝利亚尔瓦尔的《宝石谣》和古拉塞格拉的《神赞》，距今已有一千多年了。

贝利亚尔瓦尔在《宝石谣》中写道：

梵天送给你金摇篮，
宝石镶嵌真非凡。
宝贝儿快睡吧，达咪啰！

湿婆神给你送来玉项链，
还有石榴花环在眼前。
宝贝儿快睡吧，达咪啰！

因陀罗送给你银脚镯，
伐楼拿送来珍珠珊瑚和海螺，
宝贝儿快睡吧，达咪啰！

财富女神送给你杜罗西花环，

还有天宝树花环金光闪。
宝贝儿快睡吧，达㖶啰！

花神送给你金莲花，
还有一顶宝石王冠放光华。
宝贝儿快睡吧，达㖶啰！

贝利亚尔瓦尔的虔诚诗是毗湿奴教派文学中极富诗意和情趣的一部分。千百年来，这些脍炙人口的诗歌一直在南印度人民中广为流传。

安达尔是泰米尔语毗湿奴教派诗人中唯一的女诗人，相传为大诗人贝利亚尔瓦尔的养女。她遵从养父的教诲，终身不嫁，而把毕生精力和全部的爱都奉献给了毗湿奴天神。她的作品有虔诚诗歌《提鲁巴瓦伊》和《纳奇亚尔圣言》。

所谓“巴瓦伊”，原是南印度民间流行的一种民歌形式。每年马尔迦里月（即泰米尔历九月），每天清晨都可以看到成群结队的泰米尔族姑娘到河边洗澡。她们一边唱歌祈祷天神，一边在河中玩耍戏水。歌词一般由歌者信口编来，内容无非是祈祷天神赐福人间，风调雨顺，国泰民安；或者是祈求天神保佑她们找一个如意郎君，结成美满姻缘，永远幸福。这种祈祷歌就叫做“巴瓦伊”歌。安达尔的《提鲁巴瓦伊》就是运用这种民歌形式创作的宗教虔诚诗歌，共有三十首。在这些诗歌中，诗人以一个牧女的形象出现，怀着无限虔敬的感情歌唱毗湿奴大神的化身之一的黑天。一千多年来，《提鲁巴瓦伊》中的诗歌不仅在泰米尔纳杜的毗湿奴教徒中传诵，而且被译成其他达罗毗荼语言，在安得拉邦和卡纳达克邦等地区广为流传。

《提鲁巴瓦伊》中有两首诗是这样的：

诵念着齐天圣者的英名
我们在水中嬉戏欢腾；
祈求三月降雨，国泰民安，

禾苗茁壮，鱼虾戏水田间。

瓶中的鲜花引来蜜蜂无数，
圈里的奶牛肥壮，乳汁如注；
我们祈祷，我们歌唱，
祈求天神赐给我们永恒的财富。

安达尔的《纳奇亚尔圣言》共143首诗，这些诗歌主要抒发作者对毗湿奴天神忠贞不渝的爱恋之情，属于艳情诗形式的宗教虔诚诗歌。直至今天，在南印度毗湿奴教徒的婚礼上，人们仍然喜欢吟唱这些诗歌。

提鲁孟凯亚尔瓦尔是一位学识渊博的毗湿奴教派诗人，在当时的泰米尔族诸王中间很有影响。他出生在潘地亚王国的提鲁古赖亚鲁尔，原名格利延，大约生活在公元八世纪末至九世纪中期。他的作品有六种：《大圣言》、《圣丹达格姆短歌》、《圣丹达格姆长歌》、《古特利凯圣歌》、《恋神长歌》和《恋神短歌》，总共1253首。在所有的毗湿奴教派诗人中，他的作品数量之多，居第二位，仅次于南玛尔瓦尔。

提鲁孟凯亚尔瓦尔继承了古老的泰米尔语爱情诗歌传统，创作了大量的恋歌式的宗教虔诚诗。在桑伽姆文学中，有一类诗歌专门反映男子失恋之后悲痛欲绝的心情，叫做“马塔尔”，意即恋歌。这种诗歌的主人公一般是男性。但是，提鲁孟凯亚尔瓦尔却以女性为主人公，创作了许多马塔尔式的恋歌，表现的是女主人公对毗湿奴天神的热恋和追求。这就是他的《恋神长歌》和《恋神短歌》。

提鲁孟凯亚尔瓦尔还采用民歌形式创作宗教虔诚诗。在南印度，泰米尔族妇女的各种游戏都离不开唱歌跳舞，如蜻蜓歌、杜鹃歌、壁虎歌等就是如此。按照泰米尔纳杜的民间习俗，壁虎的鸣叫声是一种预兆，它告诉主人家里将有贵客临门。提鲁孟凯亚尔瓦尔采用这种壁虎歌形式写的虔诚诗中唱道：

壁虎叫叽叽，

其声传乡里。
壁虎叽叽叫，
天神要来到。

此外，提鲁孟凯亚尔瓦尔创作了不少“信使诗”形式的虔诚诗。所谓“信使诗”，原是一种假托飞禽走兽等给远方的恋人传递信息的爱情诗。提鲁孟凯亚尔瓦尔在这类诗中以蜂蝶、飞鸟等为使者向毗湿奴天神传达爱情，写得激情洋溢，趣味盎然。且看他的一首信使诗：

仙鹤哟，飞翔吧！
飞向毗湿奴神身边，
转达我钟情的爱恋。
这是你最大的功德，
我要送给你一片翠绿的田园，
那里的鱼儿肥，肉儿鲜。
你和你的情侣与伙伴，
将在那里幸福生活，快乐无边。

南玛尔瓦尔是毗湿奴教派诗人中的佼佼者。他出生在南印度提鲁古鲁孤尔的一个官宦家庭，其父马兰迦里曾在奈东萨泰廷（公元765--790年）的宫廷里做过官。大约生活在公元九世纪上半叶。

南玛尔瓦尔的作品有四种：《圣维鲁达姆》、《圣阿西里亚姆》、《大圣安达迪》和《提鲁瓦依摩利》（意即《金玉良言》）。这四种宗教诗分别阐述了四部吠陀经典的要义，被称作泰米尔语吠陀。其中又以《提鲁瓦依摩利》最为出色。《提鲁瓦依摩利》不仅是一部充满宗教激情的虔诚诗集，而且是一部内容丰富、思想明晰的印度教哲学百科全书。后世的毗湿奴教派学者把它奉为圣典，对书中的诗句作出许多奇妙的解释和阐述。《提鲁瓦依摩利》有各种各样的注疏本，例如《三千行注疏》、《九千行注疏》、《二万四千行注疏》、《三万六千行注疏》等等，名目繁多，但都以行数定名。这些注疏本被当作宝贵的宗教哲学财富流传下来。对于南印度的毗湿奴教徒来说，《提鲁

瓦依摩利》中的诗歌比那些宗教咒语还要重要得多。

在南玛尔瓦尔的作品中，除了丰富的哲理诗之外，不乏以艳情诗形式出现的宗教虔诚诗歌。这些诗歌属于信使诗类，即以仙鹤、杜鹃等飞鸟作为使者向毗湿奴天神传递爱情的诗歌。诗人不仅采用传统的古典泰米尔语爱情诗歌形式，而且喜欢运用古典文学语言。因此，他的诗歌具有古朴、典雅和深沉的风格，比较适合文人学者的口味。

公元十世纪的毗湿奴教派著名诗人是古拉塞格拉。他本是哲罗王国的王子，后来成为毗湿奴教派圣徒，作品有《毗湿奴圣语》，共105首虔诚诗歌。

古拉塞格拉虽然出身高贵，但他丝毫也不留恋王家的财富和豪华的生活。他一心崇拜毗湿奴天神，向往天神居住的提鲁文卡达山，哪怕做仙山上的飞鸟虫鱼，他也心甘情愿。他在诗中写道：

不贪恋财富如山的王国，
不羡慕仙女成群的天堂。
我情愿做文卡达山上的小鱼儿，
在圣洁的溪水中自由欢畅。

他到维都瓦戈杜朝圣时写了一首诗，诗中运用一连串的比喻，形象生动地表达了他崇敬毗湿奴天神的一片虔诚之心。他写道：

像啼哭的婴儿思念母亲，
像痴情的少女眷恋情人，
像得救的病人感激医师，
像海上迷途的小鸟寻求桅杆，
天神啊，我在渴望您的保佑。

好比莲花向阳开放，
哪怕烈日炽热难当；
好比久旱的禾苗枯黄，
盼望着苍天把甘露早降。
天神啊，我在期待您的恩赐。

古拉塞格拉的虔诚诗还有一些是关于罗摩故事的。十车王迫于王妃吉迦伊的要求，将罗摩放逐山林，使罗摩受尽了磨难。想起这些，十车王后悔莫及，伤心至极。关于这段故事，古拉塞格拉在自己的诗中所表现的哀惋之情，感人肺腑，催人泪下。但诗人的目的却在于表达对毗湿奴化身之一的罗摩的赞美和虔敬。这些关于罗摩的诗歌是他作品中最优秀的抒情诗。

除了上述八位著名的毗湿奴教派诗人之外，还有四位诗人也享有"阿尔瓦尔"即毗湿奴教派圣徒的称号。他们的成就和影响远不及前面八位诗人，但他们的宗教诗仍被收入毗湿奴教派经典《圣歌四千首》中。他们是提鲁巴纳尔瓦尔、提鲁马利赛、汤达拉蒂波迪和马杜拉·迦维。

提鲁巴纳尔瓦尔出身低微，属于不可接触的巴纳尔贱民种姓。他是一个游吟诗人，也是一个忠实的毗湿奴神教信徒。相传他常常在科佛利河畔弹唱颂神歌，毗湿奴天神为之感动，命令祭司准许他进入斯里兰格姆圣殿。从此，他便成为名闻遐迩的毗湿奴教派圣徒。他的虔诚诗歌流传至今的只有十首，题为《阿马拉纳帝比兰》。

提鲁马利赛出生于建志补罗城附近的一个婆罗门家庭，大约生活在公元八世纪的纳拉辛摩·帕拉瓦王朝时代。相传他曾经长期在提鲁瓦里凯尼修炼瑜伽。他是一位偏执的毗湿奴教派圣徒，经常写诗攻击和诋毁湿婆教派，对耆那教和佛教更是毫不容情。他的传世之作为两篇虔诚诗，一篇是《圣安达迪》，由一百首文巴体诗歌组成；另一篇是《圣桑塔维鲁达姆》，由120首维鲁达姆四行诗组成。他的诗属于宗教哲理诗，极少抒情色彩。

汤达拉帝波迪原名维比拉纳拉耶那尔，属于婆罗门种姓，据说是提鲁孟凯亚的同时代人，即公元九世纪时人。作品有歌颂毗湿奴天神的虔诚诗《大神苏醒曲》和《神圣花环》。前者由十首祈祷诗组成，旨在将毗湿奴大神从黎明前的酣睡中唤醒，祈求他的恩赐。后者表现诗人对毗湿奴天神的狂热崇拜和极度虔诚，带有一种偏执

的宗教情绪。汤达拉帝波迪把自己的一生奉献给了毗湿奴教，常常沉浸在由此产生的欢乐之中。对于他来说，科佛利河比恒河还要神圣，因为斯里兰格姆圣殿就在科佛利河畔。他的宗教诗颇具魅力，为虔诚的毗湿奴信徒在每日的祈祷中所必诵。

马杜拉·迦维出生在提鲁戈鲁尔的一个婆罗门家庭。他是著名的宗教诗人南玛尔瓦尔的忠实信徒和崇拜者。他的诗并不直接歌颂毗湿奴天神，而是热情赞美他的恩师南玛尔瓦尔。他甚至说，除了南玛尔瓦尔之外，他不知道还有别的神灵。然而，他却被人们尊为毗湿奴教派圣徒，他的诗歌也被列入毗湿奴教派经典诗集《圣歌四千首》中。

第三节 《甘班罗摩衍那》和《大往世书》

印度梵语史诗《罗摩衍那》和《摩诃婆罗多》对泰米尔语文学的影响是显而易见的。早在公元前后若干世纪的桑伽姆时期，泰米尔语诗歌中就有关于罗摩和黑天故事的零星记载。在公元二世纪出现的第一部泰米尔语史诗《脚镯记》中，也有一些关于罗摩英雄业绩的传说故事。大约在公元四、五世纪，开始出现两大史诗的泰米尔文译本。到了公元六世纪之后的虔诚文学时期，罗摩和黑天的故事更是印度教虔诚派所喜爱的创作题材。但是，真正称得上南印度教史诗文学巨著的，当推公元十二世纪的大诗人甘班创作的《罗摩衍那》，世称《甘班罗摩衍那》。

甘班是享有“诗王”称号的泰米尔语杰出诗人。他出生在南印度米罗王国马尤兰镇（今印度泰米尔纳杜邦坦焦尔县境内）附近的一个印度教祭司家庭，属于婆罗门种姓，大约生活在公元十一世纪末至十二世纪中叶，与另一位著名泰米尔诗人奥达古塔尔（约公元1118—1170年）同时。甘班小时候家境贫寒，由一个叫萨达亚帕的富人抚养长大，受到过良好的文化教育。后来，他成为一名才华横

溢的宫廷诗人。他一生创作了大量的诗歌，流传至今的有：描写农人农事的诗篇《耕犁七十咏》，歌唱文艺女神的《萨拉斯瓦蒂安达迪》，描写寺庙祭祀活动的《布施吟》等，而最著名的代表作乃是他用泰米尔文再创作的长篇史诗《罗摩衍那》。

甘班的《罗摩衍那》原名《罗摩传奇》，又名《罗摩转世》，后人为了区别于蚁蛭的梵文史诗《罗摩衍那》，习惯于把它称作《甘班罗摩衍那》。《甘班罗摩衍那》原诗共分六篇，113章，约一万多首诗，合四万多行，篇幅与梵文《罗摩衍那》差不多。

《甘班罗摩衍那》不是一般意义上的单纯翻译，而是诗人根据梵文《罗摩衍那》的基本故事，吸取原著的思想艺术精华，糅合了南印度关于罗摩悉多的各种传说故事，按照泰米尔民族的文化传统和道德规范进行再创作的。在这部泰米尔语史诗中，我们可以看到桑伽姆诗歌和虔诚诗歌的影响以及《古拉尔箴言》的思想烙印。

《甘班罗摩衍那》中的一些故事情节与梵文原著不尽相同。请看下面几个例子：

罗摩与悉多的爱情　在蚁蛭的梵文《罗摩衍那》中，罗摩与悉多在结婚之前从未见面，他们的结合，完全是双方父王包办，具有浓厚的封建色彩。如果说他们之间有什么爱情的话，那也是在婚后逐渐形成的。而在《甘班罗摩衍那》中，罗摩和悉多在结婚之前不仅见过面，而且还萌发了爱情。

当罗摩跟随众友仙人来到弥提罗城沿街行走时，蓦然间发现修道院门前站着一个绝色女子，不由得停住了脚步。甘班写道：

前面立着一位少女，国色天香，
与他四目相对，仪态万方。
默默无言而两心相融，
你看着我，我看着你，如痴如狂。(1.10.35)

脚镯光闪闪，人似天仙玉立不动，
恨只恨不能立即投入那少年怀中。

眼巴巴望着英俊少年随圣者远去，

少女的心啊仍然在后边紧紧相从。(1.3.39)

罗摩和悉多初次见面，虽然都没有说话，但两人却脉脉含情，相互倾慕，一见钟情。这段动人的细节描写，不仅符合古典泰米尔语爱情诗歌的传统，而且为罗摩悉多后来的结合和忠贞不渝的爱情发展拉开了序幕，显得十分自然和合乎情理。

悉多被劫 这段故事在梵文原著中是这样的：十首魔王罗波那命令摩哩遮变作金鹿，把罗摩和罗什曼那兄弟先后引走，自己却摇身一变，装扮成出家人模样去哄骗悉多。哄骗不成，他便原形毕露向悉多猛扑过去，把她拖上云车，强行劫持到楞伽城去。但在《甘班罗摩衍那》中，罗波那却无法靠近悉多，始终未能接触她的身体，悉多是连人带草棚和她脚下那块土地一起被罗波那施展妖术劫走的。罗摩到处寻找悉多，遇见了受伤的金翅鸟王。鸟王告诉罗摩说，悉多连同她住的草棚被罗波那抢走了。直到后来，当哈奴曼从楞伽城侦察回来的时候，也说他亲眼看见悉多被囚禁在无忧树园。依然住在罗什曼那搭的草棚里，甘班把悉多描绘成一个邪恶势力无法接近、神圣不可侵犯的贞洁女性，进一步美化和神化了这个形象。

遮那竭的幻影 这段故事在蚁垤的梵文诗中是没有的，完全是甘班所编。故事讲悉多被囚禁在楞伽城无忧园中，罗刹们施用了各种阴谋诡计，企图逼迫悉多嫁给罗波那。有一天，罗波那将弥提罗城主遮那竭王带到悉多跟前。父女相见，不禁悲喜交集。遮那竭百般劝说悉多，要她回心转意，顺从罗波那；还说这才是她唯一的出路。悉多听了勃然变色。怒斥父王，表示誓死不屈服，决不嫁给罗波那。结果，罗波那的阴谋没有得逞。原来，这个“遮那竭”是假的，是罗波那施展妖术变的幻影。甘班新编这则故事，目的在于说明悉多经受住了种种考验，对罗摩的爱情始终如一，坚贞不渝。

陀罗守寡 在梵文《罗摩衍那》第四篇《猴国篇》里，波林被射死之后，其弟须羯哩婆灌顶为主，娶嫂(陀罗)为妻。这反映了古代

印度社会中原始的家庭婚姻习俗，本是无可非议的。但是，在甘班看来，这是伤风败俗、有伤大雅的乱伦之举，是绝对不容许的。于是，他把这段故事情节改为“陀罗卸装守寡，须羯哩婆尊嫂如母”。这样一来，陀罗便成了坚贞的节妇，而须羯哩婆也就是孝悌的典型了。甘班这样改写，不仅反映了他那个时代印度社会的家庭婚姻习俗，而且也完全符合《罗摩衍那》所宣扬的一夫一妻制的封建伦理道德规范，从而进一步突出了全书的主题思想。

波林托孤　梵文《罗摩衍那》第四篇《猴国篇》写波林临终前把儿子鸯伽陀托给其弟须羯哩婆，要他“从各方面把他来保护”。但在《甘班罗摩衍那》中波林临终前却把儿子托给了罗摩，而罗摩满口应承，当即取下自已佩戴的宝剑交给鸯伽陀，以表示他的一片诚心。此后，鸯伽陀手不离宝剑，身不离罗摩，跟随罗摩驰骋疆场，成为罗摩的忠实卫士和仆从。直至后来罗摩凯旋复国，举行灌顶礼的时候，鸯伽陀仍然侍立在他的身旁。

波林是罗摩用暗箭射死的，可是，他临终前却对罗摩如此信赖，以爱子相托。鸯伽陀与罗摩有不共戴天的杀父之仇，而他对罗摩却如此忠心耿耿，情愿为之效死卖命。甘班如此改写，显然进一步美化了主人公罗摩这个英雄人物形象：罗摩是何等伟大，连敌人都爱戴他！

除此之外，还可以举出一些例子。比如关于阿诃厘耶的故事，甘班的写法也与梵文原诗不尽相同。蚁垤讲阿诃厘耶与大神因陀罗私通，遭到丈夫乔达摩的诅咒，变成为一具石像。过了好几千年之后才遇见罗摩，得以解脱。在这里，阿诃厘耶是一个可诅咒的，道德败坏的女人。但是，甘班却把阿诃厘耶描写成一位无辜的女子，说她在无意之中失身于因陀罗，虽然身体被污，而她的心灵仍然是纯结的。这就涉及到甘班的道德观念问题。这里边有一个重要的差别：阿诃厘耶的品行，在蚁垤的诗中是顺从，是淫荡，而在甘班的笔下却是失足，是贞节。这小小的改动，也表现出甘班对妇女的同情。

从上述例子中可以看到，甘班对梵文原著作了一些大胆的改编，并增加了一些新的故事情节和思想内容。这些不同于原著的地方，进一步美化和神化了罗摩、悉多等主要人物形象，同时在一定程度上反映了他那个时代的印度社会风貌，贯穿着泰米尔民族的文化传统观念和伦理道德精神。从某种意义上说，《甘班罗摩衍那》是一部泰米尔民族化了的史诗。

一般来说，《甘班罗摩衍那》和梵文原著一样，成功地塑造了罗摩、悉多、罗什曼那、哈奴曼、波林、罗波那等一系列人物形象，其核心是歌颂英雄的刹帝利，突出地表现了一种印度式的英雄崇拜，同时宣扬关于君臣、父子、兄弟、夫妻等关系的一整套封建伦理道德思想。所不同的是，在《甘班罗摩衍那》中，除了表现那种英雄崇拜之外，还强调了对天神的崇拜。梵文史诗中的罗摩是一个德高望重、勇敢善战的英雄王子，没有多少神的味道，而甘班笔下的罗摩却是一个超人，是毗湿奴神的化身，是超越三界、至高无上的主宰，就连他的敌人罗波那也不得不承认这一点。

值得注意的是，《甘班罗摩衍那》还具有其鲜明的思想特征，那就是诗中所反映的朴素的民主思想和进步的政治倾向。

古代泰米尔族贤哲提鲁瓦鲁瓦尔说过："致胜不靠兵甲之坚，全凭君王仁德之政。"又说："世界万物靠雨露而生长，天下黎民视仁政为保障。"甘班在改写《罗摩衍那》的时候，正是继承和发展了这种思想，通过文学艺术形象提出了自己的"仁政暴政"观。他认为，世界上存在着两种不同类型的国家；一种是实行仁政的国家，例如阿逾陀国和弥提罗国；另一种是实行暴政的国家，如楞伽岛上的罗刹国。暴政以强权为基础，仁政以"达磨"为准绳。实行仁政的国君遇事同群臣商议，从善如流；实行暴政的国君视臣民如草芥，恣意妄为。在甘班的笔下阿逾陀的大臣们都是一些"不顾个人安危，不怕圣上恼怒，只要符合达磨，便敢于直言不讳"的忠义之士；而在罗刹国的宫廷中，除了罗波那的两个弟弟之外，其他大臣不过

是一些唯唯诺诺、唯命是从的无能之辈。罗波那的弟弟孔婆伽那劝说罗波那释放悉多，遭到一顿责骂，后来愤然战死疆场。罗波那的另一个弟弟维毗沙那也反对他与罗摩为敌，结果被驱逐出境，投奔罗摩。在楞伽岛上，罗波那施行的是顺我者昌，逆我者亡的独裁暴政，他是一个地道的暴君，典型的魔王，最后死于罗摩之手，落得个可悲的下场。在诗中，甘班通过罗摩与罗波那的斗争，指出了正义必然战胜邪恶，谴责了暴戾之君，赞扬了仁德之主，主张实行仁政，反对实行暴政，观点十分鲜明。在描写十车王这个人物的时候，甘班摈弃了泰米尔语古诗中宣扬的"王者灵魂民者体"的陈腐观念，大胆地提出了"民为灵魂王为体"的主张，在封建君主制时代讴歌了民主政治。这些朴素的民主思想，无疑是《甘班罗摩衍那》的精华所在。

在梵文《罗摩衍那》第一篇《童年篇》里，有一些诗歌描写了十车王的侨萨罗国和阿逾陀城的和平安宁、繁荣富庶景象，但篇幅不长，似乎并未引起人们的注意，但在泰米尔文《罗摩衍那》中，甘班对侨萨罗国和阿逾陀城的描写却异常精彩，为历来的印度学者所称道。

在甘班诗中的侨萨罗国度里，所有的人都聪明美丽，所有的人都具有高尚的道德情操。在那里没有人犯罪，故不需要刑罚；没有仇怨和纠纷，人人和睦相处。在那里，人人都有知识，故无学者与文盲之分；家家生活富足，故无穷人富人之别。他写道：

没有贫困而无人乞求施舍，
没有仇恨而无须相互残杀；
不存在谎骗而无所谓真理，
人皆有学问而无所谓学者。

人人都拥有充足的财富，
故没有穷人也没有财主。

这是一个自由、平等、和平、幸福的大同世界。在这些诗行里，

甘班实际上是在描绘他的理想社会，寄托他的政治抱负。字里行间，洋溢着他对没有压迫、没有剥削、自由幸福的美好社会的向往之情，充满着浓厚的浪漫主义。作为中世纪印度的封建文人和宫廷诗人，甘班的政治理想不过是一种幻想而已，然而，他的这种理想却反映了当时印度人民反对战争、热爱和平、渴求幸福生活的美好愿望，具有积极的、进步的意义。

在诗歌语言的艺术风格方面，《甘班罗摩衍那》的主要特点是典雅。甘班继承了古老的泰米尔语诗歌的优秀传统，在创作泰米尔文《罗摩衍那》中娴熟地运用了八十七种维鲁达姆格律。他是杰出的艺术大师，他的诗歌辞采丰富，典雅精粹，风格清新，韵律和谐，具有音乐美。千百年来，《甘班罗摩衍那》一直在南印度人民中间广为传诵，脍炙人口，并且得到了国内外学者的高度评价和极力推崇。西德学者 K. V. Zvelebil 称赞它是泰米尔语文学的“伟大史诗”，而把甘班称作“泰米尔文学的席勒”。印度学者维玛拉南达姆认为《甘班罗摩衍那》是泰米尔语史诗文学发展的顶峰。毫无疑问，《甘班罗摩衍那》确实是一部成就极高、影响极大的泰米尔语史诗杰作，它和它的作者甘班在印度文学史上占有着重要的地位。

《大往世书》是中世纪唯一的、纯粹的泰米尔语史诗，创作于公元十二世纪初期。此书不是梵语作品的翻译或者改写，而是完全取材于泰米尔族湿婆教圣徒们生平事迹的印度教史诗。作者谢克基拉尔是公元十一世纪末至十二世纪上半叶的著名泰米尔语诗人，他曾经在朱罗国王库罗通迦的宫廷里做过官。

早在公元九世纪，南印度著名的湿婆教派虔诚诗人孙达拉尔曾经为六十三位泰米尔族湿婆教圣徒写过赞美诗。后来的南比延达尔·南比也写过一本书叫做《圣徒安达迪》，记述了这些湿婆教圣徒的生平事迹，谢克基拉尔嫌这些诗歌过于简单，立志要创作一部内容翔实的长篇史诗，歌颂历史上曾经为湿婆教作出过卓越贡献的泰米尔族圣徒们的伟大业绩。因此，他走遍了泰米尔纳杜的山山

水水，寻访了六十三位湿婆教派圣徒们生活过的地方，通过切实的调查研究，搜集了丰富的素材，参考了已有的史料，终于创作出了长达四千多首诗的印度教史诗《大往世书》。

《大往世书》又名《湿婆教圣徒往世书》。作品以公元八世纪的湿婆教圣徒诗人孙达拉尔的故事为主线，分别记述了六十三位湿婆教圣徒的生平业绩。歌颂了他们为湿婆教事业而献身的精神。其基本故事描写孙达拉尔从盖拉莎仙山下凡，降生人间，在人间弘扬湿婆教，最后功德圆满，重返山界。《大往世书》中的故事虽然带有一定的神话色彩，但绝不是作者的随意杜撰，而是民间传说的忠实记录。作者谢克基拉尔是一个虔诚的湿婆教信徒，他对历史上的湿婆教派圣徒们无比崇敬。他创作《大往世书》的意图十分明确，那就是为那些湿婆教圣徒们树碑立传，歌功颂德，从而弘扬湿婆神教教义。因此，《大往世书》贯穿着一种宗教虔诚精神，被列为《提鲁牟莱》第十二卷，成为湿婆教派经典著作之一。

《大往世书》不仅是一部歌颂湿婆教圣徒业绩、弘扬湿婆教教义的印度教史诗，而且是一部反映中世纪泰米尔纳杜人民生活的民族史诗。诗中对当时生活在泰米尔纳杜各地的农民、渔民和猎人的劳动生活均有生动的描写，对我们了解中世纪泰米尔纳杜的社会政治、宗教文化、民情风俗等方面的历史状况极有帮助。

谢克基拉尔不象别的史诗作者那样运用丰富的想象来虚构故事情节，而仅仅是根据他所掌握的史料和搜集得来的有关传说和素材，用通俗朴素的语言进行创作的。据学者们考证，《大往世书》中的某些记载，已为近代考古学所证实。比如，史诗中记载帕拉瓦国王古纳巴兰在阿伯尔大师的说服下皈依了湿婆教，并兴建一座古纳巴拉维恰拉姆湿婆神寺庙，这与近代在南印度提鲁奇拉帕利县出土的帕拉瓦时代石刻铭文中所载事实完全吻合。因此，《大往世书》还具有一定的史学价值，为印度国内外历史学家所重视。

第三章　印地语英雄颂歌

第一节　长篇叙事诗《地王颂》

十三世纪，印地语文学中产生了一部《摩诃婆罗多》式的长篇叙事诗《地王颂》，这是以历史事实为核心反映当时印度西北地区全面社会面貌的一部作品。

背景　在十二世纪，印度西北地区出现了一个有名的国王名叫地王，曾经两次大规模地抵抗信仰伊斯兰教的民族的入侵，使印度教民族一度扬眉吐气。他还有许多征战的故事以及个人的风流韵事。这些事迹在人民群众中广为流传。结果，在他死后产生了以歌颂他为主要内容的《地王颂》。开头，故事以他为中心，情节也比较简单，篇幅也不很长。但在流传过程中，不少的民间艺人加工和增补的结果，形成了一部庞大的长篇叙事诗。这个过程大约经过了几百年时间，因为现在最长的本子是十六、十七世纪才定下来的。这个增补、加工、整理的过程有点类似《摩诃婆罗多》成书的过程。

传本　到现在为止，已经发现有十几种本子，最小型的本子只有一千三百多颂，一颂两行，共两千多行。中型本子有的几千行，有的上万行，而最大型的本子分六十九章，一万几千颂，三万多行诗。经过考证，这最大的本子不会早于十六、七世纪，因为从语言以及诗中的人物可以知道不是十三世纪的作品，但肯定包括了十三世纪原始的部分。但是，现在已无法辨认出来了。到底哪一种本子是原作，这个问题还存在着很大的争论。最小的本子故事比较集中，语言也是十三世纪的，有人认为是原作，但大多数文学史家认为这只是原作的摘要。尽管存在分歧，但文学史家毫无例外地把它列入印地语文学的早期主要作品之中。

作者 传统认为这部长篇叙事诗的作者是金德·伯勒达伊。他不仅是作者，而且是诗中的一个人物，这点也类似《摩诃婆罗多》的情况。金德·伯勒达伊是地王的臣子和宫廷诗人，与地王同年生，同一时候死去。长诗在他死后还有几章才结束，据说是他的儿子续成的。如果是这样，那作者就是他们父子两人。其实还有其他一些作者，因为到十六、七世纪才最后完成，当然不只两个人了。应该说，这是宫廷诗人和民间艺人的集体创作，甚至主要是民间艺人在流传过程中扩充增补的结果。但由于思想的局限和审美观的差异，地王的核心故事即反击外民族入侵的事迹被冲淡，许多封建主的世系家谱，他们游乐和享受的生活方式，他们的征伐事迹，与主题不相干的神话传说故事和宗教说教，都进入了这部长诗，这是加工者和增补者为了迎合封建主的趣味而补充进去的。

内容 长诗开始时也和古代许多梵语作品一样，首先是歌颂诸天神，接着是歌颂封建王朝的列祖列宗和一些宗教大师，然后是顶礼以往的大诗人。这时，诗人金德·伯勒达伊的妻子向他提出问题，他一一进行解答。这样的结构、程式都是古代印度文学作品作为一套公式流传下来的。正式故事开始时又先交代地王的祖父和父亲的业绩。照样歌颂一番，然后是地王的出生。

地王获得了两份国土，一份是从他父亲那里继承的遗产，另一份是从他外祖父那里接受的馈赠。他外祖父也是一个国王，没有儿子，只有两个女儿。两个女儿分别嫁给两个国王，生下了地王和杰易金德。杰易金德没有得到外祖父的国土，迁怒于地王。他按印度古代传统的做法举行王祭。这是国王显示力量和威望的一种方式，带有获取霸主身份的性质，参加者意味着承认举办王祭者的这种盟主或霸主的地位。他邀请了当时各地的许多国王，也邀请了地王。地王傲慢地拒绝了邀请，这更使杰易金德怀恨在心。为了发泄他的憎恨，他故意塑造了一尊木头的地王像，立在宫门口充当他的“卫士”。在杰易金德举行王祭的同时，还给女儿森约基达公主举行

择婿典礼。森约基达可以在参加王祭的诸王中自己择婿。谁知她自幼崇拜地王，内心早就想委托终身，所以她竟在众王毕集的大庭广众之中，把择婿的象征——花环戴在宫门口的地王木像上。杰易金德非常生气，把森约基达赶出王宫。地王知道这个消息后，找到森约基达并和她成亲，同时派大臣金德·伯勒达伊告诉杰易金德，说新婚的地王森约基达夫妇正等着父王辞行。杰易金德怒不可遏，派兵捉拿他们，未果。地王及新王后回到自己的京城。

信仰伊斯兰教的民族从西北边境入侵，并建立了王朝，国王名叫夏哈布丁。他无端入侵地王的国土，结果被俘，后又被释放。可是夏哈布丁总是忘恩负义，一次又一次进犯，累次被俘，又累次被宽大释放。在最后一次交战中，夏哈布丁用欺骗的手段捉住了地王，接着残忍地挖掉了地王的双眼。金德·伯勒达伊听说后，心生一计，他来到夏哈布丁的朝廷上，告诉他地王有神奇的箭法，只要听到声音就可以射中目标，现在地王失去了双眼，正好可以试试他能不能还有那神奇的手段。夏哈布丁好奇，叫人把地王带上朝来，在朝房的一方设置了几面小铜锣，使人敲其中的一面，让地王射。果然地王拈弓搭箭，射中了小铜锣。夏哈布丁也不自觉地称赞这种神奇的箭法，口中啧啧有声。地王听到夏哈布丁的声音，并得到金德·伯勒达伊的暗示，他把箭朝啧啧称赞声的方向射去，这样结果了夏哈布丁的性命。为了不遭敌人的摧残，金德·伯勒达伊和地王相互把对方杀死。最后还有战争，那是地王的儿子和夏哈布丁的继承者之间展开的，不过这已是尾声了。

基本倾向 《地王颂》的最初作者和以后的某些增补者不同程度地怀有民族主义的思想感情。他们看到国土被异民族吞食、骚扰和蹂躏，人民的生命财产受到屠戮和掠夺。他们盼望着明君贤主率领人民进行抵抗，消灭入侵者，维护人民的安全和民族的尊严。在这一方面他们代表了广大人民群众的意志，所以他们歌颂了地王这样一个能够抵抗异族入侵的国王所创造的业绩，并加以夸张，甚

至有悖于历史实事。在历史上，地王曾两次英勇抵抗大批的入侵者，但是夏哈布丁并没有被地王活捉过，更没有被他射死。夏哈布丁打败地王后把势力逐渐推进到整个印度北方，并建立了自己的统治。《地王颂》的最初作者和某些增补者没有尊重历史，但他们的爱国主义精神是很可贵的。另外某些增补者并不具有民族爱国主义思想感情，他们对地王的后宫生活很感兴趣，不惜花了很多篇幅去渲染，同时对地王以及其他封建主的相互征讨和混战也加以歌颂，而这种征战、讨伐和混战并没有什么正义和非正义可言，这表现了宫廷诗人单纯歌功颂德的倾向。

人物形象　地王这一形象刻画得比较鲜明生动，他一方面是一个英雄，另一方面也是一个暴君。他的英雄气概表现在临危不惧，敢于迎战强敌，他又多谋善断，能够出奇制胜。特别是他能宽容敌手，他一再捉住夏哈布丁，总想用仁义感化他，使对方收敛扩张的野心。与地王形象成对照的是夏哈布丁，作者们用这个人物的忘恩负义和阴险残忍来衬托地王的宽宏大量。夏哈布丁不能靠武力打败地王，只好借助于阴谋诡计，而且在第一次捉住地王时就挖掉了他的双眼，使他即使活着也成了废人。地王的死是悲壮的一幕，他既表现了他那过人的绝技，又机智地把凶狠的敌人置于死地，所以他不愧为一个英雄。然而他的另一面却不是一个什么英明的君主，他为了炫耀武力，无缘无故地进犯其他印度教王国；为了抢劫妇女，也不惜诉诸战争，甚至为了争夺妓女而杀掉大臣。他的后宫生活也是很荒淫的，他结了十三次婚，经常沉湎于声色而不理朝政。这些都充分显示了他的暴虐的一面，但是一些作者和增补者为了迎合封建国王和贵族欣赏趣味的需要，对他总是用美好的词句掩饰起来，缺乏应有的分析批判。

写作特点　《地王颂》记述和渲染了封建君主的各种享受生活，虽然是以赞赏的角度写下来的，但是读者却可以从中看出其奢侈和腐朽。封建主的游猎是常涉及的一项活动。游猎的气派、场面

很大，就象率领千军万马远征一样。封建主到遥远的森林安营扎寨，带着后妃，尽情玩乐。这种场合又往往造成被邻国偷袭的条件或到邻国去抢亲的机会。于是，新的矛盾和冲突又产生了，为以后的故事发展埋下伏笔。在古代，盛行一种抢亲制度，特别是在封建贵族刹帝利这一阶层中更是如此。抢亲被认为是英雄行为，而不被认为是有悖道德的事。《地王颂》多次写了抢亲的故事，然后就写封建主的腐朽的后宫生活。

还有，战争的场面也很多，包括地王和夏哈布丁之间的战争，地王和其他封建主之间进行的战争等等。地王和夏哈布丁之间进行的最后一次战争写得很有声色，但很多战争却有点公式化，战争准备就绪，双方出战，交代马队、象队、步兵的队形和各式各样的武器，接着双方交手，天神们观战，双方勇敢厮杀，伤亡情况，仙女们从天撒下阵阵花雨，接死者升天，战场上的恐怖情景，猛兽猛禽撕裂着尸体，邪神和魔鬼拿着死人的头骨串成项链，黄昏时战争停止，开始抢劫……战争的过程大体是这样。战争过程的公式化和过多的描写，使长诗显得累赘。王公贵族封建主的世系源流的家谱过多，缺乏艺术性。加上描写园林时罗列花草树木的名字，描写宴席时历数食品菜肴的种类名称，描写游猎归来就罗列猎获的种种飞禽走兽的名字，这种手法缺乏感人的艺术力量。

作品广泛反映了社会情况，包括宗教、政治、军事、风俗习惯等等，提供了有用的历史资料。

《地王颂》运用了《摩诃婆罗多》表现手法，如鹦鹉对话，天鹅或信鸽传信，由女主人公的画像引出故事，梦中情侣的幽会，发出天声或显示预兆，灵魂附体，修道士诅咒的威力，超自然的行为和景观等等，甚至有不少类似的情节，如森林中打猎迷路后的奇遇，女仆和国王恋爱最后表明女仆是其他王国的公主，庇护受迫害的封建贵族妇女导致战争，荒山野林中偶然遇上美女，在不毛之地拓土开疆建立王国等等。

《地王颂》在印地语文学史上是一部重要作品，它带有民族爱国主义色彩，刻画了形象鲜明的人物，继承了传统的艺术手法并在某些方面有所发展。然而，由于其主题不突出而且未贯穿始终，所以未能取得象《摩诃婆罗多》一样的优秀史诗的地位。

第二节 《赫米尔王颂》及其他颂诗

据说有一个名叫夏尔格特尔的诗人创作了一部名叫《赫米尔王颂》的长诗，但是到目前为止还未发现完整的本子。赫米尔是历史上的一个小国王，生活在十四世纪。在十四世纪初，他曾与当时入侵印度的信仰伊斯兰教的民族的头领阿拉乌丁作战。现有的《赫米尔王颂》的本子上注明是1293年创作的，显然不合理。据学者们推测，最早是十四世纪上半叶的作品，而不是十三世纪末的产物。赫米尔在《赫米尔王颂》中被理想化了。他本来是在和阿拉乌丁作战时被杀，但诗人却改成了他因种种原因而自杀，是一个抵抗强敌的英雄。这反映了诗人的印度教民族主义精神。诗人突出了赫米尔的英勇顽强，这一思想为后世以同一题材进行创作的诗人们所继承和发扬。

自夏尔格特尔的《赫米尔王颂》问世后，到十九世纪中叶为止，几百年间就出现了七部（篇）以赫米尔的事迹为题材的长篇叙事诗。这些作品的基本内容大致相同，但细节有不少区别，从艺术的角度说，这些作品的成就也有高有低，然而在表现印度教民族主义思想感情方面却是一脉相承的。早期，信仰伊斯兰教的外民族入侵，造成和本地信仰印度教的民族的矛盾，这种矛盾是民族矛盾，因为前者是入侵的外来民族，后者是受侵害的本地民族。然而，当外来民族经过若干时间以后，其上层和本地民族的上层结合在一起共同压迫包括外来民族在内的人民时，应该说这时的主要矛盾起了变化，民族矛盾已不是主要的了，统治阶级和广大农民群众之

间的矛盾占了主要地位。不过在印度教人民群众中，包括印度教的作家在内，还认为自己是被征服的人民，是受外民族压迫的，这一点在文学上一再表现出来，一再重复赫米尔王这一题材正是这种思想的反映。

1481年前出现了一篇《赫米尔之歌》，作者门切。这是一篇用印地语地区的拉杰斯坦方言写的一篇不长的叙事诗，只有21节，每节6行，共126行。确切写作时间不清楚，但在1481年写的《赫米尔四行诗》中曾引用了其中的三节诗，由此可知《赫米尔之歌》是在1481年之前。诗的内容极其简略地描写了赫米尔和入侵者阿拉乌丁的战斗故事。阿拉乌丁的部下默赫玛被阿拉乌丁驱逐，投靠了赫米尔。开头，阿拉乌丁威胁赫米尔不得庇护默赫玛，后来又向他索取一个公主作为他庇护默赫玛的代价。赫米尔不示弱，竟向阿拉乌丁索取其王后。阿拉乌丁一气之下，率领大军来惩罚赫米尔。赫米尔寡不敌众，他的家小眼看大势已去都自焚了，赫米尔和默赫玛先后战死。从历史观点看，还比较接近史实。从倾向性看，诗人同情赫米尔，歌颂他的勇敢和牺牲精神，谴责阿拉乌丁欺凌弱小和专横跋扈。

1481年，一个名叫帕纳的诗人也用拉杰斯坦方言写了《赫米尔四行诗》，全集共321节，每节4行，共1200多行，篇幅比《赫米尔之歌》长得多，描写也较细腻，对故事情节有所发挥。起初，阿拉乌丁进攻赫米尔，惨遭失败。后来赫米尔庇护了被阿拉乌丁驱逐的默赫玛等两人，阿拉乌丁又领重兵攻打，赫米尔兵微将寡，但顽强地抵抗，固守城池。最后城破，赫米尔英勇牺牲。诗中描写城被攻陷不是由于战斗的失败，而是赫米尔的两名将官背弃了他投靠阿拉乌丁的结果。其他情节如默赫玛战死等和《赫米尔之歌》相同。

17世纪末或18世纪初有一个名叫马赫希的诗人写了一部《赫米尔王颂》，创作这部长诗的具体背景不大清楚，诗人的生平事迹也不为人所知。诗人在传统故事中又发展了故事情节，除了赫米尔

王和阿拉乌丁的战争外，还写了赫米尔先世的故事，用来说明赫米尔继承了先世敢于斗争的光荣传统。长诗写赫米尔和阿拉乌丁的战争直接原因是赫米尔庇护了被阿拉乌丁驱逐的默赫玛，而默赫玛的被驱逐是因为阿拉乌丁发现了他与自己的妃子有暧昧关系。在赫米尔和阿拉乌丁的对抗中插入了另一个战争故事。有一个小国的国王同情赫米尔，支持赫米尔的斗争。阿拉乌丁先移兵攻打该国王，把他消灭后才进攻赫米尔。赫米尔失败是因为他的管粮草的官员投靠了阿拉乌丁。城陷后，赫米尔的家小自焚，接着赫米尔和默赫玛战死。最后阿拉乌丁到了南方，在朝觐了印度教大神湿婆的“人阳”石雕后投海自尽。

1828年，一个名叫觉特拉杰的诗人又写了《赫米尔王颂》。这也是一部长篇叙事诗，写作年代是长诗中明确交代了的。诗人生卒年月不详，他出生于农村的婆罗门家庭，曾依附于一个小王公，据说他奉该王公之命写了《赫米尔王颂》。这部诗是在马赫希的作品的基础上加以发挥而成的，共有969节诗。它更接近于梵语古典文学中的长篇叙事诗和印地语文学中的《地王颂》，开头照例是创造世界的神话以及其他传说故事，转入正题后是说有一个修道士仙人和一个仙女结合了，他很悔恨自己失去了道行（印度神话传说中修道士仙人成亲或发出诅咒都是要损失通过修炼而积累起来的道行的），把自己分成五部分火化，这五部分转世成了长诗中的几个主要人物赫米尔、阿拉乌丁、默赫玛等。故事前部分与过去关于赫米尔的作品比较起来，增加了不少细节。另外，诗中强调赫米尔庇护落难的投靠者是印度教民族传统的美德，在维护这种传统的美德时无论如何不能屈从别人的压力。阿拉乌丁进攻赫米尔，即使率领了很庞大的军队，但仍受重创。阿拉乌丁对赫米尔，既采用劝说的办法，又采取威胁的办法，最后又采取武力进攻的手段，都不能使赫米尔屈服，只好撤兵。这时赫米尔的一个管粮草的官员来投靠阿拉乌丁，说赫米尔的粮草快尽了，于是阿拉乌丁又率兵来攻，赫米

尔决心死战。他遣散了老小，把年轻力壮的勇士组成敢死队。默赫玛感激赫米尔庇护之恩，用勇敢的战斗行动来报答他，结果在重创阿拉乌丁之后牺牲了。先前，阿拉乌丁曾对默赫玛说，已经宽恕了他，请他回去，他不肯，说不能背弃赫米尔。阿拉乌丁见自己损兵折将，又见默赫玛已死，认为战争继续下去已没有意义，要和赫米尔讲和，可是赫米尔不肯妥协，仍要把战争继续下去。后来，阿拉乌丁被活捉，赫米尔没有杀他，反而宽恕了他，让他率兵回国。在这里，诗人又一次赞扬印度教民族宽宏大量的崇高精神，赞扬赫米尔能够以德报怨来对待战败的敌人。出于意外的是，当赫米尔收拾武器和战利品凯旋回城时，他让他的军队把从敌人那里缴获的旌旗举在前面，使得赫米尔的妻子以及其他一些妇女，误以为是敌军消灭了赫米尔之后来攻城，她们都自尽了。赫米尔回来后看到这种情况悲愤已极，就拔刀自刎。当他还没有断气的时候，阿拉乌丁走了来，站在他面前问他有什么吩咐，他那断了的头说你去投河，于是阿拉乌丁投河自尽。最后赫米尔、阿拉乌丁、默赫玛等都在天堂里互相拥抱，仙女们为他们撒下了阵阵花雨。

显然，觉特拉杰大大改变了赫米尔的结局。赫米尔不仅没有被阿拉乌丁杀死，而且正好相反，是阿拉乌丁被赫米尔击败并活捉。赫米尔的一支小部队，竟以一当十打败了强大得多的敌军，而且活捉了阿拉乌丁后释放了他。这一方面是突出了印度教民族的勇敢精神，另一方面又突出了其超乎一般人的仁义标准。所以，诗人花了不少篇幅去写赫米尔和他的部将及士兵的勇敢无畏，机智善战，既不怕敌人的威胁，也不和敌人妥协，要争取在战场上的光荣结局，要不宁可战死在沙场。诗人把赫米尔当作印度教民族的代表或象征，这是毫无疑义的。但是，他是否意识到他的作品的社会意义，也就是说，他当时加工改作的这样一部长诗在读者中产生什么影响，他也许没有考虑过。他的这部长诗客观上激发了人民的民族主义，鼓舞了人民的斗争精神和勇气。从十八世纪下半叶起，印度成

了英国的殖民地，历史上外来民族入侵和统治印度的一幕又重演了。赫米尔当年反对的是信仰伊斯兰教的民族的入侵，而现在赫米尔王的后代，对这新的入侵者——它比过去的入侵者更为凶恶和强大——该怎么办呢？是发扬赫米尔的战斗精神勇敢地去抵抗呢还是低头忍受外民族的奴役呢？《赫米尔王颂》可以作为形象的回答，所以这部诗的客观效果可以从它处于一定的历史背景和条件下看得很清楚。不过，这部长诗也有明显的缺陷，诗的开头写修道士仙人把自己分成五部分自焚，这五部分分别转世为诗中几个主要人物，为最后的结局埋下了伏笔。果然，原来处于敌对营垒中的人物在天堂里互相拥抱，这不好象在人间表演了一场戏以后返回天堂吗？虽然诗的开头与结尾的说教给人的印象和影响远不如主要内容中形象的力量，但总反映了作者民族调和、阶级调和的人性论观点。另外，诗人在叙述赫米尔和阿拉乌丁之间斗争的原因时，说阿拉乌丁的妃子勾引默赫玛，被阿拉乌丁发觉，迁怒于默赫玛，由于赫米尔收容默赫玛引起了战争冲突，这就没有点明当时双方矛盾的性质，连历史上阿拉乌丁的入侵者面目也给弄模糊了，即没有政治上的征服与反抗的区别，而只是出于个人的恩怨。印度有些评论家不够重视《赫米尔王颂》，认为它有不少地方违背历史事实。其实这是一种误解，历史剧、历史小说或以历史题材写的长诗与历史本身是有区别的。文学作品是文学作品，如果要求以历史题材写的文学作品都完全符合史实，那么文学作品就成了历史的图解或说明书了。以历史为题材的文学作品应该允许一定的想象和虚构，人们并不会将经过一定的想象和虚构创作出来的文学作品作为评价历史人物和历史事件的依据。作品刻画赫米尔王这个人物时没有拘泥于历史，他比历史上的形象要高大得多，这正是作品的成功之处。然而，作品又拘泥于某些史实，并没有站在民族的立场上从侵略与反侵略的高度来表现矛盾和冲突，是它不成功的一面。

觉特拉杰写了《赫米尔王颂》之后不到二十年的时间里，又出

现了格瓦尔(1812—1861)和瓦杰伯伊(1789—1875)两人分别写的同名叙事长诗《赫米尔的顽强》。瓦杰伯伊的诗写于1845年，格瓦尔的诗比瓦杰伯伊的诗还要早。这两部诗的主要情节和觉特拉杰的《赫米尔王颂》差不多，只有一些细节的差异，都是在其基础上创作的。这也说明这一主题和题材深受人们的喜爱。虽然这两部作品内容方面没有多大创造，但在语言技巧方面仍有其特点，从而仍有一定的意义。

第四章　波斯语诗人阿密尔·霍斯陆

公元八世纪至十世纪前后，随着信仰伊斯兰教的、祖居中亚和西亚的民族或部落，对印度北方的军事占领，大批用波斯语写作的诗人、作家、学者和史学家移居印度。波斯语成为印度的官方用语。许多梵文、阿拉伯文和其它地方文字的著作，被译成波斯语。到了十二世纪，移民的后裔，以及许多土生土长的印度人，已经成长为新一代的波斯语诗人或作家。他们的波斯语作品，诗或散文，一般已没有波斯本土的作品所具有的、真正的波斯风格。只有少数几位印度波斯语作家和诗人，他们创作了不少真正优美的波斯语作品。他们的作品，不仅在印度，而且在伊朗以及波斯语流行的中亚地区，如塔吉克等地，得到广泛的承认和传播，并享有较高的声誉。在这些诗人中，最突出、最有代表性的是阿密尔·霍斯陆。

阿密尔·霍斯陆(1253—1325)原名艾卜哈森·耶敏努丁，是诗人、苏非学者和音乐家。他不仅用波斯语写作，而且还同时用阿拉伯语、突厥语和印德维语(直译是印度语，指当时印度北方通行的以德里克利方言为基础，杂有阿拉伯、波斯和突厥等语的地方语总称，乌尔都语的前身)写作。他还熟悉梵文和多种地方语。

因为我是印度鹦鹉，就请直率相问。
若问我印德维语怎样，我不妨坦诚相告。
我是印度突厥人，我讲印德维语如流水，
我也讲阿拉伯语，但并不受惠于埃及人。

阿密尔·霍斯陆诞生在印度德里附近的帕蒂亚利，即今日的埃塔区。父亲阿密尔·赛夫丁·萨姆西是突厥族。在成吉斯汗进犯中亚时期，他父亲随部族离开原籍马瓦拉乌尼赫尔的库什，南迁来印度。他先在拉合尔作短暂停留，后来定居巴达雍，即今日的北方邦。

他父亲在穆罕默德·图格鲁克苏丹手下任军官，在一次战斗中牺牲。母亲佐利哈是先期定居印度的土邦王公乌玛德·马立克之女。霍斯陆有三兄弟，兄长艾扎兹丁·阿里·沙赫是苏菲学者，通晓阿拉伯文和波斯文，在学术思想上对阿密尔·霍斯陆有影响。弟弟赫萨姆丁·艾赫默德是武艺出众的军官。阿密尔·霍斯陆排行第二。他自幼喜爱诗文。八岁丧父时，他就曾赋诗悼念亡父：

剑光从我头顶上掠过，
我的心立时碎作两瓣。
我的泪水滚滚流成河，
我好比泪珠成了孤儿。

他早期曾遵照著名诗人兼导师哈佳·埃扎乌丁之意，用苏尔坦尼作笔名，后来才改用霍斯陆。他一生曾先后经历过十一个王朝的更迭。最初，他在艾亚舒丁·巴尔本苏丹的宫中任宫廷诗人，并获桂冠诗人的荣誉。不久，他随王子穆罕默德去驻守当时是伊朗和突厥与印度通商贸易的重要通道，同时又是抗击莫卧儿人进犯的前沿城市木尔坦，达五年之久。

他在木尔坦经常跟随王子亲临战场。一次在抗击莫卧儿的帖木儿部队进犯时，王子不幸中箭身亡。阿密尔·霍斯陆被俘，不久放回。他曾写了一首著名的挽诗，悼念王子之死。诗中对这场战争作了生动的描绘。王子闻讯，拔剑在手，率领小小的骑兵去拉合尔迎战来犯的强大敌人。经过一整天的浴血奋战，终于杀退来犯之敌。傍晚歇马河边正进行昏礼祈祷时，突然遭到敌人偷袭，王子不幸中箭身亡。最后诗人发表感慨，我虽从猎人的网里死里逃生，当朋友和患难之交均已阵亡，我又有什么理由值得庆幸：

草原四处盛开着各色花朵，
我的心红似玫瑰沥沥是血。
如今春天的雨云不再降雨，
似我那样全洒下斑斑血泪。

巴尔本苏丹死后，阿密尔·霍斯陆到奥德的哈基姆·汗·吉汗苏

丹的王宫中任宫廷诗人。在阿拉乌丁苏丹在位的二十年间，成了他的文学创作生涯中最重要的时期。他的创作，无论是思想还是艺术，都深受著名的苏非学者、苦行者、宗教长老和学者谢赫·尼扎姆丁·阿瓦利亚(1238－1325)的影响。他称尼扎姆丁为自己的精神导师。在他的许多著作中，常常颂扬尼扎姆丁："啊，真主，请把这个突厥人心中的烈焰赐给我吧！"尼扎姆丁在德里病重时，阿密尔·霍斯陆正巧在孟加拉。他日夜兼程赶回德里时，噩耗已经传来。他悲痛欲绝，昏死过去。苏醒后，他说道："呜呼！太阳坠落，唯独霍斯陆贪生！"他效法尼扎姆丁，把自己的全部财产散发给贫苦百姓。他经常到尼扎姆丁的陵墓前，引颈悲歌。他去世前的最后一首诗是：

长老用长发覆盖着脸正在安息，
啊，霍斯陆，夜色深沉，你也该归去！

由于长期过度悲痛，不到半年，霍斯陆也与世长辞。遵照他的心愿，葬在德里，在谢赫·尼扎姆丁·阿瓦利亚的陵墓旁。

阿密尔·霍斯陆留下许多著作，包括诗集、文艺理论和史学等方面的著作。只是他的著作的确切数目已无法查清。他的同代人、史学家巴尔尼说过，阿密尔的著作多得可以放满一间藏书室。另一位同代人、著名诗人嘉密说，阿密尔的作品相当多，估计有九十九部。也有的人说是一百多部。阿密尔·霍斯陆说过自己的波斯语诗大约有四十万行。至于他用其它语言写的诗，人们认为数量上与他的波斯语诗大体相等。可惜，他的不少诗集和著作已经散失。十九世纪以来，确认是阿密尔·霍斯陆的原著有二十多部。此外，还有二十余部，虽然证实也是阿密尔·霍斯陆的著作，但文字不完全是十四世纪时的语言，显然是经过后人多次补充修订过的。

阿密尔·霍斯陆的叙事诗最有价值和影响。他的叙事诗客观地反映了当时的历史真实面貌，较少运用夸张手法。

叙事诗《木星与金星相会》(1289)是目前保存下来的霍斯陆的著作中，年代最早的一部。全书3950行诗。据说这首诗是霍斯陆应

莫阿佐丁·轲克雅德苏丹的要求，用了三个月写成的。诗中详尽地叙述了莫阿佐丁·轲克雅德苏丹与他的父亲纳赛路丁·巴格拉汗为争夺王位，双方在奥德的苏鲁河畔摆下战场，意欲决一雌雄。后经贵族们从中调解，双方终于和解。由于阿密尔·霍斯陆也跟随苏丹的队伍亲临战场，参加过这次父子相会事件，诗中对战场的紧张气氛，作了非常生动的描绘。

《赫哲尔故事》又名《迪瓦尔·拉尼与赫哲尔·汗》(1315)在他的叙事诗中占据着显赫的地位。诗中描绘杰拉路丁·赫尔基苏丹之长子赫哲尔·汗与古吉拉特土邦王公、印度教徒克伦之女迪瓦尔·拉尼的爱情故事。小时候的一次偶然机会，他们相识。从此他们常在一处玩耍，感情日深。苏丹同意了这门亲事。但是，赫哲尔的母亲希望儿子娶自己兄弟艾拉布汗之女为妻。她要求苏丹下令中止他们的来往，并且强迫赫哲尔与艾拉布汗之女成亲。婚后，赫哲尔仍然眷恋着迪瓦尔·拉尼。苏丹无奈，只好又同意赫哲尔娶了迪瓦尔·拉尼。由于根深蒂固的宗教偏见，不久，苏丹因看不惯赫哲尔的表现，开始对他进行种种的折磨，软禁，投入监狱，挖去双目，等等。迪瓦尔·拉尼始终坚持与丈夫一起共度患难。最后，到了古杜布丁·穆巴拉克·沙赫执政时期（1318)，赫哲尔终于被处死。在行刑时，迪瓦尔·拉尼不顾一切，用手臂紧紧护住丈夫的脖子。结果，她的双臂均被砍伤。随后她也被处死，与丈夫赫哲尔葬在一处。

他的其它几部叙事诗是：《胜利的关键》(1291)，详细叙述杰拉路丁·赫尔基苏丹执政前期的事件以及他的四次战役的胜利。《恩惠的宝库》(1310)，记述阿拉乌丁·赫尔基苏丹的历次战事。《九重天》(1318)，描绘古杜布丁·穆巴拉克·沙赫苏丹执政期间发生的历次事件以及王宫中富丽堂皇的排场。《有益的才学》(1319)，记述和颂扬苏菲学者、苦行者和著名诗人哈佳·尼扎姆丁·阿瓦利亚。《霍斯陆的奇迹》(1319)是一部混用阿拉伯语和波斯语的三卷本韵体散文诗，配有彩色图片，论述修辞学。《图格鲁克故事》(1320)，描绘

艾雅舒丁·图格鲁克苏丹的赫赫战功。此书现已散失。

阿密尔·霍斯陆还用了三年时间，模仿一百多年前著名波斯诗人、叙事诗大师内扎米，用每节五行的韵体诗“赫姆赛”写了五卷诗。第一卷《圣光普照》(1298)与内扎米的《神秘宝库》相应，对伦理道德和泛神论神秘主义以及宗教法典作了很多精辟的阐述。全书分二十篇，共3320行诗。第二卷《西琳与霍斯陆》(1298)与内扎米的《霍斯鲁与西琳》相应。此卷现已散失。第三卷《麦吉农与莱伊丽》(1298)与内扎米的《莱伊丽与麦吉农》相应。这卷诗共2660行，在故事情节上作了许多改变，写得委婉细腻，生动有趣，修辞优美。第四卷《亚历山大的宝鉴》(1299)与内扎米的《亚历山大故事》相应。此书现已散失。第五卷《八仙国》(1301)与内扎米的《七美图》或称《七宝宫》相应。这卷诗共3350行，通过叙述伊朗国王巴赫拉姆·戈尔如何善交际、会享乐以及他的爱情故事，用通俗流畅的文字，阐述了作者在伦理与训诫方面的观点。他的五卷诗共两万九千行，比内扎米的五卷诗约多八千行。他这五卷诗的题材，全部来自内扎米的著作。他只是广泛利用印度民间的创作方法，对情节和论点作了许多较大的变动。

阿密尔·霍斯陆并不很重视抒情诗。但他的抒情诗为数也不少，除一部分汇编成集外，其余多半散收在其它诗集中。后人对他的抒情诗倍加颂扬，可能是抒情诗比叙事诗更不受时代、宗教、民族和国家等因素的约束。阿密尔·霍斯陆的抒情诗短小精悍，语言精练，典雅，含蓄，感情充沛，修辞优美，充满幽默，善于运用丰富的想象力，通过富有音乐感的韵律，把喜怒哀乐的真挚感情充分表达出来。因此，他的抒情诗获得人们的喜爱，一直流传至今。如：

你不该随意来到这座穆斯林养性的城市，
难道你不知自己是破坏苦行者修炼的美人！
你伤害过多少人的心，你不妨仔细观察，
那颗被伤害得最严重的正是我的心！

他的抒情诗汇编成集的有五部:《青春的赠礼》(1272)、《生命中期》(1284)、《出类拔萃》(1293)、《精选之余》(1316)和《尽善尽美》(1325)。

阿密尔·霍斯陆还按照古老的阿拉伯编撰词典的传统,用多种韵律的诗句注释词意,编写了一部阿拉伯语、波斯语和印德维语的同义词词典。直至1895年,这部辞书仍然是修辞和诗韵初学阶段必读的教科书。在几百年的实践和使用过程中,经过许多补充和修订,已很难辨认出原先的面目。今天这部辞书已没有使用价值。它的历史意义在于说明印德维语在当时已具有重要地位,当时在印度的阿拉伯人,波斯人和突厥人等迫切需要学习和掌握印德维语。

阿密尔·霍斯陆除了用波斯语写作外,还使用印德维语写作。他的印德维语已不属于克利方言早期印度语,而是一种杂有阿拉伯语、波斯语和突厥语的混合语。他的混合语诗或称混合体抒情诗完全遵照波斯韵律写作。最早有三种基本格式:一种是一行波斯语,一行印德维语,有规律地交替;一种是每行诗中半句波斯语,半句印德维语;还有一种全用印德维语。人们认为是他开创了混合语诗的先例,称他为乌尔都语文学之父,称他为用古乌尔都语进行创作的第一个民族诗人。其实,阿密尔·霍斯陆在他的《出类拔萃》诗集的序中,谈到最早用印德维语写诗的诗人是玛苏德·赛德·苏莱曼(1046—1121),还说苏莱曼出过一部印德维语诗集。人们称霍斯陆为乌尔都语文学之父,可能是因为他正处在两种文化交替的时期,代表了十四世纪前后的新文化,所以被尊为印度伊斯兰文化的先驱。

阿密尔·霍斯陆用印德维语写了许多抒情诗,还创作了许多人民喜闻乐见、通俗有趣的对句诗、谜语诗、字谜诗、隐语诗、歇后语诗、民谣以及“穆克尔尼”(一种谜底在诗中的谜语诗)。他的诗多取材于民间的日常生活,描写大自然的景色风光、四季风俗等。可惜阿密尔·霍斯陆并不重视这些印德维语诗,没有编成诗集。现在传

下来的，被认为是阿密尔·霍斯陆写的印德维语诗，不少是按印度文学传统，把这方面的诗歌都归到他的名下。十八世纪著名诗人密尔在《评诗人》一书中认为，归在阿密尔·霍斯陆名下的印德维语诗部分是他的原作，其余部分已经人改动，有的可能不是他的原作。

阿密尔·霍斯陆的诗，尤其是他的波斯语诗，没有脱离他自幼就受到熏染的印度环境和大自然的魅力。他诗中的许多题材都取自印度现实社会生活，赞颂印度的美，向我们展示了中世纪印度伊斯兰文化的重要一页。他的诗和著作代表了当时受过良好教育的印度穆斯林的宗教、伦理道德、文化艺术、美学和诗歌等方面的观念。他的波斯语诗与著名的波斯大师们相比，也毫不逊色。他不仅有很出色的抒情诗、叙事诗、颂诗、四行诗、短诗等常见诗体，还创作了许多小的和新的诗体，如"塔兹敏"（引经据典诗）、"巴达耶"（新颖诗）、独韵诗、谜语诗、字谜诗等等。而且，在诗的数量上也比一般波斯大师们要多。他对自己的诗作过这样的评价："我从不剽窃。我的诗不是苏菲或布道人的风格。我的诗在韵律方面没有差错"。他埋头创作，有自己的座右铭：

当血尚未从脚心涌上头顶时，
不必去计较他人对你的善恶。

阿密尔·霍斯陆对诗的修辞手段作过许多探索，从不墨守陈规。他创作了许多新的明喻和隐喻，用来反映自己对事物的新感受，这样不仅在叙事或描绘自然美景上使诗歌更优美，并且还扩大和加深了诗的意境。在韵律上，他常利用词的对立冲突，使诗句富有音乐感。他的诗是韵律与音乐节拍的高度结合，不仅朗诵时有鲜明的音乐感，而且可以吟唱。他自己也认为把音乐与诗融为一体，正是他一生中最为得意和引以为荣的事。他曾说：

我死后若是有人能静听我骨灰的尘埃，
他会听到颗颗尘埃均奏着优美的乐曲。

他的诗有的整首限用三个元音，有的整首是喉音，有的一词多

意可以作七八种解释，有的诗用波斯语念是一个意思，倒过来念，或稍加变动后用阿拉伯语念，又成了另一种意思。他把这类诗称作"双面诗"。例如：下面这首诗用波斯语念，意思是：

你昨日来过我家，我们曾见过一面。
你只须多待片刻，我们将成为朋友。

把诗倒过来按阿拉伯语念，意思变成：

你是我的指路人，你无与伦比，是我的希望，
我的救世主呀，妻妾们争斗不息令我颓丧。

阿密尔·霍斯陆还是位音乐家。十世纪前后，穆斯林进入印度次大陆，带来了西亚发展良好的音乐传统。阿密尔·霍斯陆熟悉波斯诗歌和乐理。他把西亚音乐与印度当地各种表现形式的音乐，融为一体。他丰富了印度原有的音乐，加进了欢乐的成分，解除了宗教对音乐的束缚，形成一个新的音乐学派。他改进了吟唱调，使它反映印度人民的风俗习惯。他还发展了苏菲派在降神会上用的"卡瓦利"(伊斯兰教苦行者在敬神时一种边舞边唱的说唱形式)，使它激发欢乐的情绪。他用印德维语，更多的是用伯勒杰方言，写了大量歌曲和抒情诗，至今在印度北方仍为人民所喜爱。他还发明和制作了西塔弦琴。据说塔布拉(一种小手鼓)也是他发明的，在此之前印度主要是用腰鼓。

第五编

虔诚文学时期

（十五世纪至十九世纪中叶）

第一章 概 述

虔诚文学是中世纪各个地方语言中出现的一种普遍的文学现象。它产生的背景是什么?这首先要从中世纪印度教的状况、虔诚思想的产生、发展和内容说起。

印度教中占主导地位的宗教哲学思想是吠檀多,吠檀多的意思是“吠陀的终结”,其思想渊源可以追溯到奥义书时代。作为一种系统的宗教哲学理论却在公元前后才建立起来。因为这时出现了一部系统的吠檀多哲学理论著作《梵经》,作者据说就是那位创作了《摩诃婆罗多》大史诗的薄陀罗衍·毗耶娑。在公元七、八世纪,出现了大宗教家商羯罗.他发展了吠檀多的宗教哲学理论,著有《梵经注》、《广林奥义书注》、《薄伽梵歌注》等著作。这些著作的中心思想是认为宇宙最高的存在是“梵”,是宇宙至上我或最高灵魂,而人则是小我或个体灵魂,个体灵魂与最高灵魂合一就是人的最后解脱。自商羯罗以后,出现了许多宗教大师相继发挥、修正或重新阐释吠檀多哲学和商羯罗的理论,其中主要有罗摩奴阇(1017－1137)、宁巴尔格(1062－1162)、阿难陀迪尔特(默特沃)(1197－1238)、罗摩难陀(1356－1467)、瓦勒帕(1479－1531)等。

值得注意的是,这些宗教大师在各自阐述自己的理论的同时都强调对宇宙至上我或最高灵魂的虔诚。虔诚的思想起源很早,只是经过这些宗教大师的倡导,得以广泛流传开来。学者们追溯虔诚思想起源于创作《摩诃婆罗多》的时代甚至创作吠陀的时代。个体灵魂或小我要和宇宙最高灵魂合一,达到最后的解脱,虔诚的道路被认为是主要的途径。在大史诗《摩诃婆罗多》中就表现了对黑天的虔诚,黑天在大史诗中是大神毗湿奴的化身。开头是对某一个神的虔诚,后来又表现为对多神的虔诚。七、八世纪时由于商羯罗的

教义和思想的传播，虔诚的思想未得到发展，在十二世纪时，由于罗摩奴阇的倡导，才又在南方开始兴起。

罗摩奴阇是南印度人，在他以前，南方就有倡导虔诚的修道士和教派，对婆罗门和非婆罗门分别规定了符合吠陀传统精神的虔诚方法。罗摩奴阇继承并发展了虔诚思想，并把这一思想扩展到北方，在北方建立基地进行宣传，从而使北方的虔诚思想很快复兴。他摒弃了婆罗门和非婆罗门不同的虔诚方法，认为每一个个体灵魂在神的面前是平等的，通过同样的虔诚都可以达到和神结合的目的。他甚至公开否认婆罗门的"神圣"和"高尚"，要求取消他们的特殊社会地位。这些都反映了下层特别是低等种姓的广大人民的要求。他建立了毗湿奴教派，让低等种姓的人甚至妇女参加，但他并不要求取消种姓制度。虔诚的理论和思想很快传到北方，逐渐形成广泛的虔诚运动。罗摩难陀和瓦勒帕相继成为虔诚运动的强有力的倡导者和推动者，他们分别倡导虔诚膜拜大神毗湿奴的化身罗摩和黑天。他们继承和发挥了罗摩奴阇的宗教哲学思想和虔诚方法。他们也提倡在宗教内部平等，对其他宗教或教派一视同仁。他们对高等种姓婆罗门歧视低等种姓不满，赞成给低等种姓首陀罗以拜神的同等权利。虔诚运动很快又向印度东部孟加拉等地区发展。十五、六世纪孟加拉地区的阇多尼耶是另一个倡导虔诚运动的大师。于是，虔诚运动逐渐形成了全印度范围的巨大运动。

就内因来说，虔诚运动反映了印度教内部改革的要求，所以它在初期往往被视为"异端"。既然它倡导虔诚膜拜大神特别是大神的化身罗摩或黑天，甚至倡导只要虔诚地念其名字就可以解脱，那么，这必然是对那种主张要经过烦琐礼仪才能得到解脱的某些垄断宗教的婆罗门祭司的巨大打击。特别是提出在大神或其化身面前人人平等，首陀罗都有虔诚地拜神的权利，更是对婆罗门高等种姓的挑战。所以，虔诚运动带有革新的和民主的色彩。从外因来说，自从八、九世纪伊斯兰教随着入侵印度的民族而传入印度后，伊斯

兰教和印度教产生了冲突。伊斯兰教的那种宗教内部的平等精神对以种姓制度为特征的印度教是一种强大的冲击。在信仰伊斯兰教的民族统治下，伊斯兰教作为统治民族的宗教而占有特殊的地位。许多印度教徒，特别是下层的印度教徒首陀罗被迫或被吸引到伊斯兰教里面去了。这种形势对印度教极为不利，促使印度教内部产生改革和变化。

值得提到的还有一种现象，就是伊斯兰教内也产生了一种革新派——苏菲派。苏菲思潮本来产生于伊朗，传到印度后带上了印度色彩。这一派倡导泛爱，主张伊斯兰教内真正的平等，号召消除不同宗教之间的差异。苏菲派主张给予最高的主宰以爱，其影响也相当广泛。有趣的是印度教内的虔诚运动和伊斯兰教内的苏菲派在客观上却起着某种互相呼应的作用，虽然苏菲派并不提倡虔诚，更不主张偶像崇拜，然而，这一派所倡导的爱和虔诚思想中的爱却有相通的内容。

印度教的虔诚思潮这一社会现象必然会反映到文学创作中来，事实上也是如此。中世纪的印度各地方语言中，除个别语言外，都或先或后地出现了虔诚文学，形成了广泛而又强大的文学倾向。伴随而来的是梵语文学中带印度教色彩的史诗、往世书被一而再地翻译、加工、改作成各地方语言的作品，从史诗、往世书中取材的文学作品就更不计其数了。

一般说来，虔诚文学被认为是十三世纪前后到十七世纪前后印度文学中的主流。当然，在这一时期以前和这一时期以后，各地方语言的文学中都有虔诚文学作品出现，甚至到近现代文学中仍有反映。各语言文学中的虔诚文学从兴起、发展到衰落的时间并不完全一致。不仅如此，有的语言如乌尔都语则很少有虔诚文学作品。这是因为乌尔都语文学主要是受波斯文学和阿拉伯文学的影响，而诗人和作家又大多是伊斯兰教徒。传统不同，思想文化背景各异，所以虔诚文学很少，但反映苏菲思想的作品却很多。

十七世纪左右到十九世纪中叶近现代文学开始前的一、两个世纪中，由于印度社会的经济文化发展的停滞，欧洲资本主义列强特别是英国侵入印度后西方文明和文化的传播，统一的文学倾向不复存在。各语言文学中，有的仍然是虔诚文学占主要地位，这是前一时期文学的继续和延伸；有的则呈现衰落状态，虔诚文学没有起色了，而其他文学也呈现不景气的局面；有的则出现了一种称之为法式文学的形式主义文学，着重表现男女之间的艳情，这一现象印地语文学中较典型，其他如奥利萨语文学和旁遮普语文学中也有反映。还有的语言文学中出现了散文体文学体裁的作品，开始打破传统的单一诗体文学的局面；有的语言文学中由于较早接触西方文化和文学，正在酝酿某种变化和革新。总之，这一时期的文学正为近现代文学的繁荣创造条件。

印地语文学　十四世纪中叶到十七世纪是印地语的虔诚文学时期。在这一时期里出现了许多虔诚诗人。早期重要的诗人是格比尔达斯，虽然他的思想中也包含有虔诚思想的成分，但他认为最高神明是无形的，不承认偶像。他对宗教的狂热和垄断现象以及各种虚伪的表现很反感，对社会上流行的种姓歧视和高低贵贱的等级观念抱批判态度，这种思想部分来自佛教传统精神。他主张用理性或理智来求得和最高神明的结合。印地语文学史上称他为修士诗人或贤哲诗人，并把他列入虔诚文学时期中“无形派”中的“明理支”诗人的代表。

和格比尔达斯的倾向比较接近的诗人有勒维达斯（生活于1388－1518之间某一段时期）、特尔默达斯（生活于1418－1547之间某一段时期）、那纳克大师（1469－1538）、达杜·德雅尔（1544－1603）和松德尔达斯（1596－1689）等诗人。勒维达斯出生于低等种姓，以制鞋为业，他的诗被后人收集成《勒维达斯之歌》和《勒维达斯之诗》两个集子。特尔默达斯是格比尔达斯的大弟子和忠实的追随者，出生于吠舍种姓家庭。据说格比尔达斯的诗就是他记录下来

的，他自己的主要作品是《幸福院》。那纳克大师是锡克教的祖师，他既用印地语写诗，也用旁遮普语写诗，他的诗被收集在《祖师书》中。达杜·德雅尔出身下层，据说是弹棉花的工人，他创作了五千首诗，汇集成为《达杜之诗》。松德尔达斯出生于吠舍种姓，他的著作有四十余种，主要作品是《知识的海洋》和《美的游乐》。

虔诚文学时期中，被列入"无形派"的"泛爱支"的代表诗人是加耶西。加耶西和"泛爱支"的诗人们都是伊斯兰教中的苏菲派。他们不是严格意义上的虔诚诗人，但他们的"苏菲"哲学思想却和印度教吠檀多哲学思想有着某种一致性，所以他们对主宰的思想感情与虔诚的精神在很大程度上是相吻合的，只是表现形式有所区别。他们对印度教"无形派"虔诚文学有影响，而且也很可能和"有形派"有广泛的交流。加耶西创作了有名的长篇爱情叙事诗《伯德马沃德》，里面也表现了他的"苏菲"派思想。

和加耶西一样写了长篇爱情叙事诗的重要苏菲派诗人有古杜本(1493—?)、门钦(十六世纪)、乌斯曼(十七世纪)等。古杜本和加耶西是同时代人，他以民间故事为基础创作了《默利加沃蒂》，写公主默利加沃蒂和一个王子的悲欢离合，最后王子身死，公主殉情的故事。门钦也根据民间传说创作了长诗《马吐马尔蒂》，写公主马吐马尔蒂和一个王子梦中成亲，后来经过几番曲折，终于圆满地团聚了。乌斯曼同样取材于民间传说创作了长诗《吉德拉沃利》，写公主吉德拉沃利和大神湿婆化身的一个王子的爱情故事。

虔诚文学中，影响最大的是写黑天的诗歌，这就是所谓"有形派"的黑天支"。属于这一支的诗人认为神明是有形的，即毗湿奴大神往往以化身的面貌出现。他们对黑天这一毗湿奴的化身表示虔诚，歌颂黑天的事迹。他们一般从梵语的《薄伽梵往世书》中的第十篇选取题材，特别着重黑天和众多的牧区女子的爱情。在这种情况下，虔诚的思想表现为爱情。众多的牧区女子象征着千万个个体灵魂，而黑天则是最高的灵魂，个体灵魂与最高灵魂通过情爱和性爱

结合，尽管表现为个体灵魂的千千万万个牧区女子从世俗的角度来说已经是有夫之妇。这样的爱情不大容易为非印度教徒所接受，因为它与伦理道德相抵触。以黑天的爱情为题材写诗最早有维德亚伯迪（十四世纪中叶——十五世纪初）的《维德亚伯迪诗集》，诗集中的近三百首诗，都是抒情诗，诗中的主要人物一是黑天，一是从梵语诗人胜天那里借用来的女主角罗陀，她是牧区女子的代表。维德亚伯迪写了他们的纵欲的爱情生活，虽然有的诗歌颂了黑天，但虔诚色彩不浓，特别是诗人本人不属于黑天教派的诗人。但在文学史上，维德亚伯迪往往被列入对黑天虔诚的诗人之中。

以黑天事迹为内容写诗的诗人中，苏尔达斯最为杰出。此外，主要还有伯勒玛南德达斯、南德达斯、勒斯康、纳罗德默达斯和女诗人米拉巴伊等。伯勒玛南德达斯（1493—1584）同样从《薄伽梵往世书》中选取了黑天的生活作为写诗的题材，着重写了黑天童年和黑天母亲对黑天的慈爱。收集他的全部抒情诗的诗集称为《伯勒玛南德之海》。南德达斯（1533－1586）的主要作品是《乐章五篇》和《黑蜂歌》，也都取材于《薄伽梵往世书》，前者取自黑天和牧区女子们月下歌舞的情节，后者取自黑天离开牧区到多门岛后派使者回牧区的情节。南德达斯被认为是“黑天支”中仅次于苏尔达斯的诗人。勒斯康（1548－1628）本是穆斯林，但对黑天事迹有很大的兴趣，他写了两部作品《爱的花园》和《理智的勒斯康》。前者有诗五十二首，后者有诗一百二十九首。勒斯康以黑天和牧区女子们游乐的内容写了诗。纳罗德默达斯（16世纪）的诗虽仍然取材于《薄伽梵往世书》，但是他却不象其他诗人写黑天的童年或少年时代的爱情活动，而是写黑天小时的一个同窗好友苏达玛和黑天的故事，苏达玛是一个穷苦的劳动人民形象。这部叙事诗叫《苏达玛传》。米拉巴伊（1503－1573）是一位重要的女诗人，年青时就守寡，受欺凌和排斥。她写了有关黑天内容的诗二百多首。她写黑天的爱情生活既是她对自己的处境失望后的寄托，也是她向往爱情生活而把黑天作

为自己情人的一种感情流露，因而显得深沉而又真挚。

虔诚文学中，“有形派”的“罗摩支”的代表诗人是杜勒西达斯，他是中世纪最有名的诗人。他以梵语史诗《罗摩衍那》为蓝本，用印地语加工改作的《罗摩功行录》成了北印度家喻户晓的一部作品。本来，《罗摩衍那》中的罗摩已经是半人半神的人物，史诗的作者对罗摩也表现了虔诚思想；而杜勒西达斯所刻画的罗摩形象则已经是完全的神性人物，诗人不仅对罗摩表示了最大的虔诚，而且也着重宣传了虔诚思想。和杜勒西达斯同时和其后的一些诗人，形成了以崇拜毗湿奴的另一化身罗摩的一支。这一支虽然影响不及黑天支，但杜勒西达斯个人的影响却超过了中世纪虔诚文学中的任何一个诗人。自他以后，又有一些诗全部或部分以罗摩故事为题材创作了出来，阿格尔达斯是这些诗人中较重要的一位，他大约活到十六世纪七十年代。他没有全面改写罗摩故事，只从中摘取若干细节创作了《罗摩入定花簇》一部诗。另外一个重要诗人是格谢沃达斯(1555—1617)，他的长篇叙事诗《罗摩之光》全面改写了罗摩故事。这部作品的特点是，抒情成分较浓，运用了各式各样的诗律和修辞手段。

虔诚文学的兴盛期过后，有一、两个世纪盛行法式文学，这主要是指一些诗人所写的艳情诗。他们往往借黑天和罗陀之名写了青年男女之间的恋情。虽然也有不少健康的和充满感情的爱情诗篇，但大多格调不高，追求低级趣味，有的甚至露骨地渲染情欲。从形式上说，这类诗追求词藻的华丽、比喻和暗示的新颖、技巧的奇特，所以一般被认为是形式主义的作品。在格谢沃达斯的诗中已有这种诗出现，特别是他提出了这种诗歌的理论，影响了以后一段时期。这类诗人的代表有比哈利拉尔(1603—1663)和德沃德特(1673—1769)等。前者的主要作品有《七百首诗集》，后者的作品达数十种，主要有《爱之光》、《幸福海之波》等，他还写了一部诗剧《幻境的骗局》，是印地语文学中最早的剧本之一。

乌尔都语文学 诞生在德里西部的乌尔都语，早期在远离德里中心的德干地区得到发展。自从十一世纪穆斯林进入德干以后，经历了三个世纪的征战，到十四世纪，穆斯林已在德干建立起稳固的政权。这时，也形成了一种通用的德干乌尔都语。到十四世纪中叶，德干的古尔巴尔格、古吉拉特、比贾普尔、戈尔康达和奥兰加巴德等地的统治者，乘北方的中央政权忙于抵御外来的侵扰，相继宣告独立，或与中央保持独立或半独立状态。他们挟持当地势力，确立德干乌尔都语为官方用语。这对乌尔都语文学在当地的发展，提供了有利条件。古尔巴尔格和古吉拉特成了德干最早的乌尔都语文学中心。

十四、十五世纪适逢苏菲主义学说在印度广大地区盛行。许多著述和文学作品均出自苏菲主义学者之手。其中突出的有散文先驱谢赫·艾因努丁·甘久·伊林姆(1306—1393)的论文集，哈佳·班达纳瓦兹·基苏达拉兹(1321—1422)的论文集和《三叠文集》。比贾普尔有沙赫·密朗基(?—1496)的苏菲诗集《现实的明证》，他的儿子沙赫·布尔汉努丁·江楠(?—1582)的叙事诗《指导篇》和《快乐的萨海拉》。古吉拉特有卡兹·迈赫穆德·德利雅衣(1499—1534)和沙赫·阿里·吉奥·甘姆·滕尼(?—1565)的诗集和著述。这些苏菲主义作家的著述，哲理价值重于艺术价值。但是，他们在乌尔都语诗歌的发展史上，在用波斯诗韵逐步取代印度传统的古诗韵的过程中，作出了一定的贡献。在德干较早用世俗题材写叙事诗的杰出诗人是法赫路丁·尼扎密(十四世纪)，他的代表作是《轲登姆·拉奥与帕登姆·拉奥》。此后，比贾普尔的卡马尔·汗·鲁斯坦密(1626—1656)写有叙事诗《东方篇》，密尔扎·穆罕默德·穆基姆·穆基密(?—1665)写有叙事诗《珍德尔巴丹与穆赫亚尔的故事》。在戈尔康达，古杜布王朝的好几代君主都是诗人。宫廷诗人中，以伽瓦西(?—1650)的叙事诗《赛夫·穆鹿克与伯蒂·贾玛尔》和《鹦鹉篇》最著名。他的同代诗人毛拉·阿塞杜勒·瓦基黑(十六世纪)的叙事诗《古杜

布与穆什塔利》（或译作《北极星与木星》）以及韵体散文《全意识》具有很高的艺术价值。

十七世纪中叶，德干各地的苏丹王朝，受到来自莫卧儿王朝的政治与军事压力，先后丧失独立。这期间，诗人们从华丽动人的叙事诗，转向悼念十叶派先知遇害的宗教题材的挽诗。随着政局的变化，文化中心北移至奥兰加巴德，出现了反映生活现实的抒情诗。当时的杰出代表是萨姆斯乌丁·瓦利奥拉·瓦利（十七世纪），被誉为“混合语诗之父”、“抒情诗的先驱和旗手”。随后文化中心移至恒河平原，先在德里，后在勒克瑙，形成两大诗派。在德里，开始曾以片面追求艺术技巧的双关语诗流行一时，代表诗人有沙赫·穆罕默德·穆巴拉克·纳萨穆丁·阿布鲁（1692－1747）和德里诗派的创始人佐胡路丁·沙赫·哈迪姆（1699—1783）。双关语诗仅是昙花一现。它的陈腐俗套很快得到清除，代之以语言精练、富有活力的抒情诗和颂诗等。诗歌艺术这时有了明显的改进。苏达（1713－1780）的颂诗和讽刺诗，密尔（1722－1810）的抒情诗，达尔德（1721－1785）的苏非抒情诗，密尔·哈森（1727－1786）的叙事诗，成就最为突出。他们的诗歌、风格优美，修辞精当，技巧娴熟，思想境界深广，感情真挚，达到空前未有的新高度，成为后人的楷模。德里诗派在乌尔都语文学发展中起了关键作用，但只延续了半个世纪。由于接连的外患内乱，国王失去权威和财富，诗人为寻找安身地，纷纷来到半独立的、富裕的奥德王朝，使首府勒克瑙迅速发展成为一个新的文化中心。王公们的慷慨赞助，使诗人失去贤哲的人格和写作自由。诗歌不再是表达虔诚信念的高尚娱乐，而是谋生和取悦主子的手段。有的诗人为争夺赏银，不惜互相讽刺或攻讦。色情与淫荡的诗歌题材泛滥。一种以女子口吻写的韵体诗应运而生。勒克瑙诗派的开拓人纳西赫（1774－1838）片面追求艺术形式上的完美。另一名旗手阿迪什（1778－1846）倾向于神秘主义思想。两人的不同风格构成了勒克瑙诗派中的两大派系。但华丽的词藻，矫揉造作的技巧，掩

盖不了内容的贫乏和庸俗。人们很快抛弃了这种没有感情的、公式化的诗歌，转向安尼斯(1802—1874)和达比尔(1803—1875)的悼念亡灵的优美动人的挽诗。置身于德里和勒克瑙两大诗派之外的众多诗人中，以纳兹尔·阿克巴拉巴蒂(1735—1830)最为杰出。他的诗歌摆脱了传统和两大诗派的风格的束缚，从民间诗歌中吸取养分，以丰富的想象力和现实主义手法，反映印度的社会生活。但他在生前不为人重视，直至二十世纪初，才被评论家发现，被尊为印度文学中民主主义流派的主要代表之一。

孟加拉语文学 孟加拉语文学在15世纪到18世纪期间主要盛行虔诚诗和颂体诗。从广义来说，这种被称为"孟格尔"的颂体诗也是一种虔诚诗，只是其内容不局限于毗湿奴的化身黑天和罗摩，而是包括了某些神话中的女神。

十五世纪的马拉特尔·瓦苏是一位重要的诗人，在1474年前后到1480年左右的近十年时间里，他先后创作了《黑天本事诗》和《黑天的胜利》两部诗。《黑天的胜利》是根据《薄伽梵往世书》中第十篇和第十一篇黑天的事迹写成的，并从十二世纪梵语诗人胜天那里继承了罗陀这一女主人公形象，马拉特尔·瓦苏的诗受胜天很大的影响。

在15世纪末，出现了两部孟格尔颂体诗，叫《摩那萨孟格尔》，一部是1495年由诗人维杰耶·古柏德写的，另一部是诗人维伯尔达斯·比莱于1496年写的。摩那萨是一位女蛇神，是湿婆大神的种遗在荷花上后生出来的，由龙蛇王的母亲抚养成人，后成了蛇族的女王。湿婆大神曾带她回吉罗娑山，不见容于钱迪(即湿婆大神的妻子难近母)，她只得出走。这两部诗都成了民间歌颂女神摩那萨的颂诗。

大约在1525年左右，由一个名叫伯尔默西瓦尔的诗人翻译和加工改作《摩诃婆罗多》大史诗为《般度族的胜利》。在他以前，还有一个名叫森杰耶的诗人翻译加工了《摩诃婆罗多》的故事，并把过

去一些诗人所翻译的一些章节汇集起来，经过他加工改作而成他的翻译改写本。在孟加拉语中，翻译改作《摩诃婆罗多》的本子中最受欢迎的是17世纪迦希拉姆达斯的本子。

钱迪达斯是十五、十六世纪的最重要的诗人。他的诗至今仍为孟加拉地区的人民传唱。他的全名是伯鲁·钱迪达斯，他写的《黑天颂》被学者们认为是1450—1525年之间写的作品，他生活的时代也大体是这样一个时期。著名的虔诚大师阇多尼耶生于1496年，他唱的就是伯鲁·钱迪达斯所写的《黑天颂》。《黑天颂》的内容主要是写黑天和罗陀的爱情，取材于《薄伽梵往世书》，不过从胜天那里继承了罗陀这一人物形象。按传统的表现手法，还需要一个"女友"，起一种传递消息和斡旋调停的作用。钱迪达斯笔下这个"女友"不是别人，而是女主角罗陀的祖母。罗陀是已经结婚的姑娘，她的祖母却代黑天引诱罗陀，被罗陀拒绝，即使祖母说明黑天是大神下凡，和黑天谈情说爱没有关系，但罗陀仍不答应。后来，祖母和黑天几次一同设下了圈套，经过几次波折，罗陀终于为黑天而完全献身。可是这时黑天却离开了她，使她感到非常痛苦。这都是按传统故事情节改写的。

问题还不在诗人写到黑天和罗陀的性爱，象影响了钱迪达斯的梵语诗人胜天和印地语的迈提里方言诗人维德亚伯迪也都写了性爱，问题是钱迪达斯笔下的罗陀是有夫之妇，而为黑天引诱罗陀的却是罗陀的祖母，而不是一般的女伴或女友，这从世俗的伦理道德观点来看是很不妥的，但读者似乎并没有异议。凡是写黑天和牧区女子调情的诗人几乎毫无例外地存在着这种问题。

钱迪达斯的诗产生了很大的影响，自他以后，写黑天的情诗的传统不断，其中有从虔诚的思想感情出发而进行创作的，但是大多数写的都是带有性爱的抒情诗。

阇多尼耶倡导了对毗湿奴大神的化身黑天的虔诚。他生活的时代正值伊斯兰教的影响不断扩大，从印度西北方向东部的孟加

拉地区渗透，印度教的下层群众不断归皈伊斯兰教。阇多尼耶在孟加拉地区各地，甚至到比哈尔地区宣传印度教的虔诚思想。后来，为了方便虔诚思想的传播，他出了家。他到过印度教许多圣地，大力宣传不分种姓的虔诚思想。他自己没有作诗，他唱的是钱迪达斯和维德亚伯迪的有关黑天的情诗和颂诗。结果，出现了许多他的追随者。在他的影响下，十六世纪产生了大量的毗湿奴派诗歌。

十五世纪还出现了一些黑天孟格尔体颂诗。阇多尼耶去世后，还产生了阇多尼耶孟格尔体颂诗，甚至有的诗人把他作为黑天的化身而创作了《阇多尼耶往世书》。十六世纪孟加拉文学中还有钱迪孟格尔颂体诗，钱迪是难近母的另一名字，这一类诗中以1580年马塔沃写的最有名。后来，一个名叫穆贡德拉姆·杰格尔沃尔迪写的更受群众欢迎。十六世纪还有两位诗人写了摩那萨孟格尔颂体诗也受到欢迎，一位是温希沃登，另一位是纳拉衍德沃。

十七、十八世纪继续出现孟格尔颂体诗，如黑天孟格尔、摩那萨孟格尔、钱迪孟格尔、难近母孟格尔等。特别是有些伊斯兰教徒写了有关毗湿奴大神的作品。他们将毗湿奴大神列入伊斯兰教的先知名单中，目的是尊重印度教和印度教徒，而有些印度教徒也用诗来描述穆罕默德的生平事迹。

孟加拉地区流行一种对泰古尔教主的崇拜，也流行许多有关泰古尔教主的神话传说。这些神话传说有的和史诗往世书中的内容相同，有的则是孟加拉地区人民的创造。到十七世纪，这个泰古尔教主就和湿婆、毗湿奴大神结合了起来，并且出现了一些泰古尔孟格尔颂体诗。

十八世纪的毗湿奴教派诗中出现一部重要作品，这就是诗人戈古拉南德编的《如意神树之诗》，里面收集了一百多位诗人的三千多首诗，被称为孟加拉语的“梨俱吠陀”。十八世纪大量翻译或改写梵语中的史诗和往世书，有的诗人还进行了再创作。在孟格尔颂体诗方面，象摩那萨孟格尔、钱迪孟格尔，许多诗人写过，这种题材

已经陈旧了，不象以前那么受群众欢迎，于是诗人们又写了高利孟格尔、女神孟格尔、乌帕娅孟格尔、难近母孟格尔、金迪迦孟格尔等。还有两个诗人根据《女神薄伽梵往世书》分别改写成《难近母虔诚之歌》和《难近母虔诚之波》。在泰古尔孟格尔诗中以特纳拉姆·杰格尔瓦尔迪写得最好，拉默希瓦尔写的这一题材的《湿婆的游行》也很受欢迎。

在孟加拉地区，维德亚和松德尔的故事流传很广，十八世纪写这一对情人的诗不少。松德尔是一位王子，他爱上了公主维德亚。维德亚的母亲得知后告知丈夫，公主的父王大怒，捉住松德尔并打算将其处死。但松德尔祈求女神，女神前来保护他，国王见此就把公主嫁给了他。许多诗人写了这一题材，大多是十八世纪下半叶写的，其中帕拉达金德创作的最受群众欢迎。

除了维德亚和松德尔的故事诗外，还有一些有关修道士仙人的长篇传奇故事诗，里面充满神奇色彩，其中主要有杜尔勒帕·马利格所写的作品。

十九世纪上半叶是孟加拉语文学酝酿大变化的时期，随着英国在孟加拉地区统治的巩固和深入，越来越多的基督教传教士的传教活动，从翻译基督教文献到行政管理和其他事业的需要，孟加拉语散文体发展很快。报刊杂志的出现，印刷技术的采用，都促使散文体的发展。这也为孟加拉语文学除诗歌以外的各种体裁的发展提供了条件。

伊希瓦尔·古伯德(1812－1859)是新旧交替时期的诗人。他的诗是按传统手法写的，然而又是他开辟了新闻报刊事业，鼓励和推动了班吉姆·查特吉这样的新作家开创新文学。他的主要历史作用不是他写的诗而是他的散文文体。他播下了各种文学体裁的种子，并使之发芽开花。所以，他是传统文学的殿军，又是新文学的先行。

马拉提语文学　马拉提语中世纪文学继承了初期的虔诚诗的传统，出现了几位重要诗人。这几位诗人为马拉提语文学作出了杰

出的贡献。埃格那特(1532—1599)创作了几部重要作品。他的第一部作品是《四颂薄伽梵歌》，是在《摩诃婆罗多》的《薄伽梵歌》的第二篇第九章的基础上写成的，共有一千首对句双行诗。他的《鲁格米妮择婿》分十八章，约一千六百首对句双行诗，写的是鲁格米妮和黑天的爱情婚姻。埃格那特最重要的作品是《那特薄伽梵》和《精义罗摩衍那》。《那特薄伽梵》是以《薄伽梵往世书》中第十一篇为基础写的著作，有近两万首对句诗，其意义超过早期遮那希沃尔的《知识的神力》。《精义罗摩衍那》是一部巨著，约有四万个对句，全诗也分七篇，不过他只写完前面五篇和第六篇前四十四章，第六篇余下的部分和第七篇是由他的弟子写完的。这部作品是在蚁垤的《罗摩衍那》、无名氏的《神灵罗摩衍那》、《薄伽梵往世书》以及《瑜伽婆私吒》的基础上改写的，富有哲理宗教意味。马拉提语中有不少诗人翻译改作《罗摩衍那》，但都远不及埃格那特的这部《精义罗摩衍那》，它在马拉提语中的地位和杜勒西达斯写的《罗摩功行录》在印地语中的地位相仿佛。埃格那特还写了三百首左右的民歌，这些民歌反映了三百五十年前马哈拉施特拉地方的风土人情，为广大群众所传唱。

达索本德(1551—1615)比埃格那特稍晚，但两人创作时期却相同。达索本德写了约一百种著作，较可靠的有五十种，这五十种中最主要的有两部作品，一部是《薄伽梵歌之海》，另一部是《书之王》。《薄伽梵歌之海》的内容是揭示《薄伽梵歌》的奥秘，是一部有十二万五千对句的巨著，其篇幅比《摩诃婆罗多》还长，全书分十八篇。一旦整理全文出版，将是马拉提语中一部独特的作品。《书之王》分八章，共有一万二千个对句双行诗，对精神领域和世俗领域里的许多事物抒发了自己的观点。除上述两部最主要的作品外，他还写了一千六百多首左右的独立的抒情对句诗。

在历史上，十七世纪在马哈拉施特拉邦被称为西瓦吉时代。西瓦吉(1627—1680)是一位反对莫卧儿王朝的民族英雄。他曾不屈

不挠地率领起义军与皇朝作了艰苦的斗争，终于建立了地方政权，这是印度教民族反抗压迫民族的光荣的一页。西瓦吉很重视印度教的传统文化和文学，也很重视马拉提语言。他对当时的大诗人杜格拉姆和斯摩勒特·拉姆达斯等人非常崇敬。他甚至尊斯摩勒特·拉姆达斯为自己的导师，据说他曾想把自己的小王国赠送给他。

杜格拉姆(1608—1650)是埃格那特以后最大的诗人，年青时出家，崇拜毗湿奴大神，热心研究遮那希沃尔的《知识的神力》和埃格那特的《那特薄伽梵》。他认为虔诚的道路是唯一的求得解脱的道路。和其他许多虔诚诗人一样，他所膜拜的神明是毗湿奴。他认为这个神明毗湿奴无形，并不存在于某一个地方，但是不管到哪里，都可以发现他。他没有固定的形象，存在于所有动的和静的物体之中。谁也不能认识他，只有通过内心的感情去吸引他。杜格拉姆虽然自己在二十二岁就已出家，到处云游，但他不赞成出家才是虔诚的表现。据说西瓦吉在去世前曾表示要放弃王位追随他出家，杜格拉姆却指明他的职责，从而改变了他的主意。据说，有一次西瓦吉送给他一袋珍宝，他不受，他给西瓦吉一封信，信中的内容大体是这样的：对我们来说，蚂蚁和国王都是一样的生灵。贪恋和奢望是这“争斗时代”的羁绊，我们把黄金和泥土一样看待，因此，我们的家就是天堂。从这里可以看出杜格拉姆的一部分思想。

杜格拉姆客观地观察人生，他谴责那些表里不一的人，认为“那些企图霸占别人的钱财和妇女而又把自己打扮成行为高尚的人，是应该毁灭的，实际上这种人不过是披着人皮的牲口。内心不纯的人即使穿上漂亮的外衣也是白费，漂亮的外衣只能打扮外表而不能除掉内心的污浊。”

杜格拉姆到底有多少作品说法不一，有人说他有近五千首对句双行诗。其中有些作品类似箴言格言，现在还活在说马拉提语的人民群众口头。

斯摩勒特·拉姆达斯(1608—1681)是杜格拉姆同时代人，他是

毗湿奴教派罗摩化身的崇拜者，也是神猴哈奴曼的崇拜者。他不仅是诗人，而且是政治改革家。他是西瓦吉的导师，为西瓦吉建立独立的印度教小王朝作出很大的努力。更重要的是，他为复兴印度教和印度教文化作出了贡献。

他最主要的也是最优秀的著作是《奴仆广识》。这是一部对话体诗歌，在导师和弟子之间进行。全诗分二百篇，七千七百多节，是诗人用了三十年才写完的。诗人基本上是虔诚诗人，但他对世俗生活也非常关心，所以他除了阐明宗教哲理的问题外，也涉及许多政治、社会、人民生活等题材。评论家说，他的诗为人们指出了精神上和世俗生活方面的成功的途径。

和拉姆达斯同时或比他稍晚的诗人中，还有两位重要诗人，一位是穆格德希沃尔，另一位是希利特尔。穆格德希沃尔(1609－1660)的主要作品是《简明罗摩衍那》和《婆罗多记》，都是以两大史诗为基础加工改作的作品。据说诗人加工改写了全部《摩诃婆罗多》十八篇，但现在只存《初篇》、《大会篇》、《森林篇》、《毗罗吒篇》和《夜袭篇》等五篇。他虽是虔诚诗人，但他并不着重表达虔诚的宗教思想感情，而是着重描绘世俗的社会生活。希利特尔(1658－1729)是一位知识渊博的学者，他的重要作品是《诃利的胜利》、《罗摩的胜利》、《般度族的声威》，这三部著作都是以两大史诗为基础，刻画黑天、罗摩和般度五兄弟的英雄形象。

十八世纪的大诗人是摩罗本德(1729－?)，他的最主要作品是《黑天的胜利》。这部作品分八十章，也是基于《薄伽梵往世书》而改写的。还有一部五千五百对句的作品《诃利的胜利》，据说写于1785年，内容是有关毗湿奴大神的各种神话故事。他最优秀的作品是《雅利安的摩诃婆罗多》。这是他经过十年努力，翻译和改写的《摩诃婆罗多》，有一定的创造性。此外他还改写了多种《罗摩衍那》。

十八、十九世纪中，马拉提语文学中盛行一种名叫“格温”的歌曲。创作和演唱这种“格温”的歌人叫“夏赫尔”。除了“夏赫尔”职业

歌人外，广大男女群众也喜爱吟唱。这种歌曲的内容主要是男女的恋情，其次也有一些抒发英勇气概。男女恋情有取材于神话的，也有取材于现实生活的。英勇气概的内容多取自西瓦吉时代的带有民族主义精神的历史故事。在众多的“夏赫尔”中，最主要的是拉姆·觉希，其次还有伯勒帕格尔和贺那。伯勒帕格尔多采用现实社会问题为题材，贺那则多采用爱情题材。

古吉拉特语文学　十五世纪到十九世纪中叶的古吉拉特语文学被认为主要是虔诚文学。在十五世纪以前，虔诚思想已逐渐深入人心，但还没有体现在文学作品中。十五世纪的诗人那尔森赫·默赫达改变了这种状况。

那尔森赫·默赫达(1414－1480)被认为是古吉拉特语文学中的“最初诗人”，虽然在他以前也有一些诗人，特别是耆那教的诗人写了一些作品，但其影响有限。默赫达的表现虔诚思想感情的一些作品广为流行，以致在流传的过程中已经随时代的进展被人民群众加工而失去了原来的样子，而他那些不流行的诗歌却保留了本来面目。默赫达受梵语诗人胜天的影响。他写的诗大都是有关黑天事迹的诗，表达对黑天虔诚。评论家维护他，说默赫达和其他许多虔诚诗人一样，公开写黑天和牧区女子们的艳情，但是他内心充满着高尚的虔诚思想感情，所以与男女的情欲是不相干的两回事。默赫达主要描述了黑天和牧区女子之间的爱，还包括了黑天的其他事迹。他甚至还写了他自己亲眼看到黑天在牧区的活动以及黑天对自己的庇护。这些带有神秘色彩的内容也是虔诚派诗歌创作中常见的现象。所以，人们还把十八、十九世纪著名诗人德亚拉姆当作是他转世的化身。

默赫达在对黑天表示虔诚感情时，有时是表现谦恭和敬仰，有时是爱和颂扬，有时还表现嗔怒和抱怨，总之，既有他得意时的欢乐和兴奋，也有失意时的痛苦和悲哀，他用这种感情的变化丰富了他表达无限虔诚的手段。所以，他的许多诗影响了以后的不少虔诚

诗人，而且至今还传诵在人民群众的口头。

十五世纪的另一重要诗人是伯德姆那帕，于1456年创作了长篇叙事诗《冈赫尔德传》，素材部分来自历史事实，部分出自诗人的想象。冈赫尔德在历史上确有其人。他作为古吉拉特的统治者曾勇敢地和当时德里的统治者、信仰伊斯兰教的皇帝阿拉乌丁作战，表现了印度教民族的英勇不屈，不畏强暴。最后他失败了，为印度教和印度教民族献出了生命。诗的内容还写了阿拉乌丁的女儿比罗查和冈赫尔的儿子维尔姆德之间的爱情悲剧故事。

在虔诚文学的诗人中，伯勒马南德(1636－1734)是最著名的诗人。据说他到十四岁时还不识字，后来跟随一位出家人到处云游，并学到了文化，于是开始写诗。开头他曾用印地语的伯勒杰方言创作，后改用古吉拉特语写作。他的诗在古吉拉特的人民群众特别是妇女中广为传诵。他的诗一般都取材于古代神话传说中的故事，但是都带上了他所处时代的色彩。写的故事和人物过去一直有人写过或改编过，但是他适当改变了其中的情节，根据需要进行了增删，特别是他始终注意到要使作品富有情趣，这是一般虔诚诗人所不及的。所以，他的故事诗富有创造性。

伯勒马南德的主要作品有《那罗的传说》、《激昂王子的故事》、《苏摩酒的传说》、《黑公主择婿》、《妙贤公主被劫》、《苏达玛传》等。据说他的作品共有三十几种，内容都取自史诗和往世书。人们认为他成功地表现了传统文学中所要求表现的全部九种情味，但最成功的是艳情、悲悯和滑稽三种。象《那罗的传说》主要表现艳情，由于里面有悲欢离合，所以在表现悲悯情味方面也很成功，不过同时要写幽默的场面是不容易的，但他也成功地表现了滑稽的情味。幽默的描写主要体现在《苏达玛传》中。评论家还认为把古代神话故事和人物古吉拉特地方化也是伯勒马南德显著的特点。

夏默尔(1636－1714)也是伯勒马南德同时代的人，他也创作了许多故事诗，以爱情和战斗故事为题材，很引人入胜。开始他从

史诗、往世书中寻找写作的内容，但不很成功。于是，他从民间故事中寻找他写作的素材。他的最著名的故事诗《僵尸鬼故事25则》就是取自《伟大的故事》，经过他加工改作，编成故事诗，或小型叙事诗。他的《宝座故事35则》、《莲花公主的传说》也是如此。他的特点也是把古吉拉特地方的风俗习惯、风土人情融合进了他的作品。评论家说，他使诗歌“从传统的虔诚思想的范围中走了出来，走到了群众富有生命力的生活的土地上。”他将社会生活作为他所有作品的中心内容，所以一般他不被列入虔诚诗人的行列中。

中世纪最后的一位虔诚诗人是德亚拉姆(1776—1852)，不过他是否是虔诚诗人，人们还有争论。他的作品很多，但集中了他优秀作品的是《德亚拉姆甘露集》。这个集子中有写悲欢离合——即黑天和牧区女子们的欢聚和离愁的诗篇，写黑天和她们的对话，写牧区女子们对黑天钟情于刚沙的女仆的妒意，也有表达虔诚思想感情和以教诲为内容的诗。和胜天、维德亚伯迪一样，写黑天和牧区女子们的艳情时都写了比较露骨的性爱。所以，人们对他的看法不同，有的人认为他是艳情诗人而不是虔诚诗人，是以黑天和牧区女子的名义写人间男女的爱情。有的人认为他是出于对黑天的虔诚，仍然是虔诚诗人。他们认为，既然黑天是大神毗湿奴的化身，当代表情欲的爱神自己都已经屈服于黑天，受黑天支配，那黑天怎么还会受制于情欲呢?这实际上是在煞费苦心地区别虔诚的思想感情和情欲的不同。赞成即使写黑天和牧区女子们的爱情也仍然是一种虔诚思想感情的人引《薄伽梵往世书》的话说:“一个把心完全和我(黑天)连系起来的人，对他来说，情欲就不再是情欲了，正如经过炒过或煮过的粮食不再可以作为种子发芽一样。”

奥里萨语文学 奥里萨语中世纪文学分前期和后期，15世纪到17世纪是前期，被称为是虔诚时期，18世纪和19世纪是后期，被称为法式时期。15世纪到17世纪的二、三百年中，出现了毗湿奴教派诗歌。自从梵语诗人胜天创作了《牧童歌》以后，不仅对印地语地

区、孟加拉语地区，而且对奥里萨地区也产生了很大的影响，从而以黑天生平特别是他和牧区女子的爱情为内容的毗湿奴虔诚诗大量出现。另外，还有以《摩诃婆罗多》以及往世书中的内容为题材而创作的诗歌，因而也出现了不少优秀诗人，如希修香格尔·达斯、德沃杜尔勒帕·达斯和迦尔迪格·达斯。

希修香格尔·达斯创作了《等待乌霞》，德沃杜尔勒帕·达斯写了《神秘花簇》，迦尔迪格·达斯写了《鲁格米妮之光》和《新情趣》。这些作品都是取材于史诗、往世书中关于黑天的活动和事迹，成为毗湿奴派虔诚文学的重要组成部分。

十七世纪早期的诗人拉姆金德尔·伯德那亚格写了长篇叙事诗《哈拉沃蒂》，其中男女主人公都是普通的奥里萨人，女主角是一个农村姑娘，这是以农村生活为基础的第一部奥里萨语长篇叙事诗。不仅在奥里萨语中，就是古代和中世纪的其他语言中，不取神话传说中的人物，也不取帝王贵族中的人物，而取一般人物作为文学作品中的主角，也是极为罕见的。这说明诗人伯德那亚格的民主精神，给文学带来了新的活力。十七世纪中叶，诗人马吐苏登取材于《摩诃婆罗多》写了《那罗生平》，斯达希沃取材于《薄伽梵往世书》写了《牧童游戏》，希修伊西瓦尔·达斯写了《那罗和罗摩的一生》。这些诗一般都带虔诚色彩。值得一提的是《那罗和罗摩的一生》是诗人的一个创造。传说中的那罗和妻子经历过悲欢离合，而史诗中的罗摩也是如此，诗人在这部诗中将他们的主要事迹交织着表现了出来。丁格利生是十七世纪下半叶最优秀的诗人，他有三部抒情诗被认为是不朽的作品，这就是《情味之波》、《痛苦的呼号》和《世界的诱惑》。前后两种都是表现对黑天虔诚的诗。《痛苦的呼号》发自诗人内心的感受，表现了他自己痛苦的经历，他在社会上遭受冷遇，经济困难，长期卧病，加上他不愿投靠王室而受到惩罚，于是他只有把自己的痛苦心声诉诸大神。

卜伯迪的《爱的甘露》是奥里萨文学中毗湿奴派的优秀作品，

在所有以黑天事迹为题材的作品中最受欢迎。诗中对黑天的虔诚思想，通俗流畅的语言，深厚的感情，美妙的诗句，都是他人所不及的。他的《乌陀律诗》、《卜伯迪律诗》也很有名。

乌本德尔·本杰(1685—1725)以他优异的诗才，非凡的学识，对古典梵语文学的熟悉，细致入微的美感，语言运用的熟练，创作技巧的高超，而获得了当时“诗王”的称号。评论家认为他的诗反映了当时诗歌的最高水平。本杰放弃了自己贵族地位专门从事文学创作，一生创作了三十五部作品。开始时他从梵语史诗和往世书中选取素材，稍作加工，后来他就大胆通过自己的幻想和想象处理素材，创造性地表现人物。他的主要作品有《悉多游乐》、《妙贤之爱》和《美丽的公主》，前两种分别取材于两大史诗，后一种则是他的创造。在《美丽的公主》中，他写了一个公主和一个王子的爱情故事。评论家认为，本杰在自己的创作中善于运用惊人之笔，力求新颖，几乎每部作品中都有“奇迹”。在《悉多游乐》和《妙贤之爱》中，每节诗都以相同的两个字母开头，在另一部诗中，每节诗开头的字母和结尾的字母都相同。《美丽的公主》中运用语言更为奇妙，描写雨季的诗非常形象生动，如果把每节的第一个字母删去，就成了凉季的景色，如果把每节每句的前两个字母删掉，就成了夏季的景色了。这样的诗多少受梵语古典文学中文字游戏的影响，然而也表现了诗人高度的语言技巧。也正因为如此，这种特点无法用其他语言文字表达出来。

比本杰稍晚的伯尔杰那特·伯勒贾纳是十八世纪人，他也写了几部诗，其中最主要的是《战波》。这是奥里萨语中第一部写历史题材和表现勇敢战斗精神的作品，描写奥里萨地方的一个国王顽强抵抗马拉塔人的进攻的故事。评论家们将伯勒贾纳和印地语诗人普生相比，其实这只是从表现风格和手法作比较，因为伯勒贾纳写的是印度教民族内部之间的矛盾，虽然也存在着是非曲直，但普生写的是受压迫的印度教民族反抗伊斯兰教统治民族的正义斗争。

从乌本德尔·本杰和其同时代的或其前后的诗人看，毗湿奴虔诚文学的影响相当广泛。丁格利生所表现的虔诚思想一直影响到十九世纪。戈巴尔格里生是十九世纪上半叶人，他写的关于黑天和罗陀的情诗可以和印地语诗人苏尔达斯媲美。还要提到一位十九世纪的诗人，即毗马·波伊，他是民间盲诗人，诗的一部分内容写的是奥里萨地方某些土著的生活。他的作品主要有《宝石颂歌》。人们把他称为奥里萨语中的格比尔达斯。

应该看到，在乌本德尔·本杰的作品中，追求形式的倾向已经很明显。自他以后，形式主义的诗更为发展了。不少诗人借黑天和罗陀之名写艳情诗，着力描写女人身体的各个部分，语言方面追求词藻和表达的奇特，这就是所谓法式文学。代表诗人有斯吉达南德、帕格德杰伦达斯、萨曼德森达尔、伯尔德沃等。

阿萨姆语文学　十五世纪中叶到十七世纪中叶是阿萨姆语文学的毗湿奴虔诚文学时期。虔诚文学虽然开始于马特沃·耿德利，但是达到完全发展阶段最优秀诗人是辛格尔德瓦。他既是诗人，剧作家，也是社会改革家和宗教家。

辛格尔德瓦(1449—1568)是阿萨姆地方虔诚运动的倡导者，也是虔诚文学的创作者。他曾面临当时很有影响的拜力派，最后他以《薄伽梵往世书》的思想大大消除了拜力派的影响，传播了毗湿奴教派和推动了对毗湿奴虔诚的文学。他的作品很多，有诗和剧本共三十多种。诗中以《颂歌》为最杰出，其他还有《鲁格米妮被劫》、《乌陀对话录》、《俱卢之野》，都取材于大史诗。他的剧本有《罗摩的胜利》，《降服恶龙》、《牧童游乐》等三种。正如印地语地区人人都熟悉杜勒西达斯的《罗摩功行录》一样，在阿萨姆地区人人都知道辛格尔德瓦的《颂歌》。《颂歌》分二十七篇，共二千二百多节诗，内容是叙述和描写黑天的一生。诗人将史诗和往世书中有关黑天的事迹汇集起来，分别加以吟唱。他的剧本是阿萨姆地区最早的剧作，都是运用诗文混合体。辛格尔德瓦还经常把其他印度语言的优秀

作品加以介绍，或亲自翻译。

辛格尔德瓦死后，他的弟子马特沃德瓦继承了他的事业，也从事诗歌和剧本的创作。他们两人思想相同，创作风格相似，所以有的作品分不清是谁的。马特沃德瓦的代表作是《名声》，共有一千首诗，其中有六百首是从古代梵语作品中摘译的，有四百首是他的创作。这些创作的诗主要是描绘黑天的事迹。他的歌曲也很有名。

帕德德沃是十六、十七世纪人，他最大的功绩是使辛格尔德瓦所开创的散文体发展并定型，而且他自己用散文翻译了《薄伽梵往世书》和《薄伽梵歌》。这种散文体为以后的创作提供了重要手段。还有另外一个诗人杰格尔沃迪也颇有影响，他创作了《辛克久尔之死》和《沙恭达罗》。

这一时期还有两个著名诗人拉姆·斯尔斯沃迪和希利特尔·耿得利。前者把《摩诃婆罗多》译成了阿萨姆语，而且里面增加了当地的新插话；其另一部著作是《毗摩传》，这是以幽默滑稽的笔调写下来的。后者写了许多催眠曲，总名曰《咬耳朵者》，是黑天童年的时候母亲哄他入睡时唱的故事诗。而这些故事正是黑天前世的各种非凡事迹。这部诗集也被列入虔诚诗的主要作品之中。

十七世纪中叶到十九世纪中叶这两百年中阿萨姆语文学中有几个特点。首先是用散文撰写历史、人物传记，这一类著作严格说来不属文学范畴。但是散文这一文体却产生了，阿萨姆语中出现散文早于其他各地方语言。另外，这一时期许多诗人和作家翻译了大量的梵语作品，并以印地语文学中苏菲思想的几部长篇叙事诗为基础进行了改编和再创作。由于政治的变动以及其他原因，十八世纪中叶到十九世纪中叶，阿萨姆语中没有再出现重要作家和重要作品。

旁遮普语文学 旁遮普语文学的中期是虔诚文学时期。开头，伊斯兰教的苏菲派的贤哲和以后的锡克教祖师率先倡导了虔诚的道路。苏菲派的某些派别组织在十二世纪以前就已经建立，并具备

了广泛传播的条件，所以象弗里德这样的诗人也受苏菲思想的影响。苏菲派把神明和人的关系看成是男女情人的关系，应该说他们倡导的虔诚是一种虔诚的爱。苏菲派的一些贤哲诗人创作了象《赫尔和郎卡》、《斯西和布奴》、《索赫妮和马赫瓦尔》等描写爱情的长篇叙事诗，里面表现了苏菲派的宗教哲学思想。苏菲派把神明和人的关系表现为情人的关系，这和印度教中毗湿奴教派把黑天和牧区女子们的关系表现为情人关系非常相似。正因为如此，印度文学史家和评论家往往把苏菲派表现虔诚的爱的作品也列入虔诚文学之中。但应该把这看作是广义的概括。苏菲派诗人以后，就算锡克教大师们的创作最重要了，其中最主要的是那纳克大师。

那纳克（1469－1538）是锡克教的开山祖师，他周游过国内国外许多地方，研究过一些宗教和宗教派别，了解各种宗教教徒的生活。特别是他到过一些阿拉伯国家和地区研究伊斯兰教，自然，他也深入地研究了印度教。终于，他吸收了印度教和伊斯兰教的某些教义，倡导了锡克教。他通过诗歌来传播他的教义，所以写了许多带教诲色彩的诗。他也倡导对神的虔诚。他用旁遮普语的口语作诗，用印地语作的诗也不少。他在《始初书》中这样表明他的观点：

> 有成千成万的化身，有成千成万的先知和祖师，而且膜拜神的方式方法也成千成万。我的道路是为那些生活不平静的、不懂得真正虔诚的人的。对他们来说，表示虔诚不必要什么人造的神，什么象征性的膜拜，不必要什么种姓、种族、财富，也不要什么普通人不懂的哲理。我提倡的虔诚在于行动。我没有祖师，神明就是祖师，但我不愿给他取个名字。他就是你的祖师，你祷念他。要过俭朴和诚实的生活，放弃七情六欲，与出家人来往，寻求真理。每天要早起，沐浴，聆听我和其他贤哲的言论。这样，神明就会使你的心地光明，使你接近他。你听从他的安排，在爱全体人类的同时也向他表示爱。要过圣洁的生活，作好事行善行，寻求真的知识。不要害怕人，也不要使人害怕，内心一直要想到那无形的、不出生的、自娱自乐的主宰。

那纳克的全部作品可分为两大部分，一是收集在《始初书》（或

称《祖师书》)中的诗,一是其他各种散文和诗的著作。《始初书》是一部庞大的选集,主要是十七世纪初由锡克教第五代祖师阿尔琼编纂而成。其中收集了包括那纳克在内的数十位诗人的三千三百八十四首赞歌,约一万五千余节诗。这些诗主要用旁遮普语写成,也有用梵语、印地语、马拉提语、古吉拉特语,甚至包括了用波斯语写诗的诗人的作品。内容是历代祖师的赞歌和生平事迹,对教理的阐述,对世俗生活和自然景色的吟唱,主要表达了对宗教的虔诚思想。《始初书》中那纳克的作品内容表现锡克教的宗教哲学思想,但没有排斥其他任何宗教,宣传彼此宽恕和忍让,采用了颂体、四行体、对句双行体等十多种诗律。没有收入《始初书》中的著作还有十多部。现在出版了他作品的全集《那纳克祖师之声》。

那纳克之后,第五代祖师阿尔琼(1563-1606)也是诗人。他最重要的作品是《幸福之声》,表现了印度教徒和伊斯兰教徒要和睦相处的内容。他编纂的《始初书》有很大影响。第九代祖师得格·巴哈杜尔(1621-1675)也是诗人,他生活的时代正是莫卧儿王朝奥朗则布恐怖统治时期,但他还是勇敢地唱他那桀骜不驯的歌。他的儿子、第十代也是最末一代祖师哥宾德·辛格(1666-1708)更是一位著名诗人,他既是教派祖师,又是学者,而且是一位指挥战斗的将领。他曾和莫卧儿王朝作过坚决的斗争。他的作品中既反映了他的宗教哲学思想,也反映了他的政治和社会观点。他为了鼓励他的战士们,写了充满勇敢豪迈精神的《成功书》,还写了另一重要作品《祖师的胜利》。他的诗饱含着一种激情。他的作品都收在他的题名为《第十书》的集子中。评论家认为他诗中主要是两种色彩,一种是虔诚思想的色彩,另一种就是战斗的色彩。他使用的语言却主要是印地语的伯勒杰方言,用旁遮普语写的不多。

除了锡克教的历代祖师系统外,同时期还有其他许多诗人。他们以梵语两大史诗、往世书中的故事为题材创作了不少作品。其中特别值得提到的是古鲁达斯(1559-1627),他写的"瓦尔"诗是很

宝贵的作品，这种“瓦尔”诗相当印地语中的英雄颂歌，古鲁达斯把描写勇敢精神和自然美景结合了起来。他用旁遮普语共写了四十首“瓦尔”，用伯勒杰方言写了五百五十六首“斯瓦亚”。

锡克教第十代祖师以后，即十八世纪和十九世纪上半叶，锡克教中再也没有产生祖师诗人，但有英雄叙事诗和爱情叙事诗。正如印地语虔诚诗以后出现法式时期艳情诗一样，旁遮普语中也出现了一个写爱情诗的时期。有人也把它称为法式文学。其实，这种爱情诗是早期苏菲诗人写虔诚爱情诗的继续和发展，不过诗人们已经不着重那种超世俗的精神上虔诚的爱情，而着重世俗的真正的男女恋情了。这一百多年中值得提到的诗人有阿格拉，他是十八世纪人，写了长篇英雄叙事诗《赫吉格德·拉伊》，这也许是中世纪晚斯这一类最重要的一部作品。内容写赫吉格德·拉伊为了宗教，敢于作自我牺牲的故事。以后的诗人受他的影响也写了一些英雄叙事诗。还有一个诗人是哈希姆，是十八世纪中叶到十九世纪中叶人。他被认为是当时最重要的作曲家。他所作的曲其实就是可以唱的一种诗。他写过《索赫妮和马赫瓦尔》、《斯西和布奴》、《赫尔和郎卡》和《法尔哈德和西琳》等长篇爱情叙事诗。哈希姆的父亲夏赫·穆罕默德被认为是旁遮普的第一个民族爱国主义诗人，他的作品第一次表现了热爱旁遮普的思想感情，当然还没有进一步扩大到整个印度的范围。他诗中对英国人表示了愤怒的感情。

克什米尔语文学 十五世纪和十六世纪上半叶的克什米尔文学受努鲁丁的影响。十六世纪下半叶出现了一个很优秀的女诗人赫瓦·卡杜(1550－1597)，她开始了克什米尔语文学中唱诗的传统。她善于写离愁别恨，这是与她的生活经历分不开的。她的丈夫是莫卧儿王朝阿克巴大帝的官员，滞留德里，于是她用诗来抒发她的情怀。由于感情真切和出自内心，作品很能打动人心。评论家将她和印地语的女诗人米拉巴伊相比。据说她编了一部名为《克什米尔之姨》的歌集，里面收集了她自己的一些歌，有的歌至今还为人

民群众传唱。她的影响一直到十八世纪末。阿尔尼马尔是十八世纪优秀的女诗人，她有和赫瓦·卡杜类似的经历。她的丈夫不仅是不回家，而是遗弃了她。她作为弃妇，心情更为痛苦。她的诗也被收入增订的《克什米尔之姨》的集子中。另外，她还创作了许多民歌，现在仍流传在人民群众特别是妇女的口头。

十八世纪下半叶克什米尔文学中出现神秘主义，直到十九世纪上半叶都很盛行。这种神秘主义一般都受苏菲思潮的影响，象格尔姆·布伦德汗·斯维切格拉尔、夏赫格福尔就是这样的诗人。穆罕默德·迦米受波斯诗人内扎米的影响，他将内扎米的表现风格引入克什米尔文学中。他把个体生命和梵的关系比作是水泡与水的关系，有时把生命和神明的关系比作玫瑰花和香味的关系。他还借用波斯的故事题材写了《莱拉和麦吉浓》、《霍斯陆和西琳》、《优素福和佐列哈》等长篇叙事诗。

十九世纪上半叶一方面有苏菲派诗人写神秘主义的诗歌，另一方面有些诗人写罗摩故事和黑天故事的诗歌。克什米尔语文学中最早写黑天的是十五世纪的作品《波那妖王的伏诛》，但以后约两个世纪没有这方面的作品，后来十七世纪时沙赫布·考尔的《化身黑天》才开始了有关黑天的诗歌传统。以后有些诗人写黑天在牧区与牧区女子的生活，既反映了对黑天的虔诚感情，也表达了世俗的青年男女的爱情生活。以黑天故事为题材写诗的诗人中最成功的是伯勒马南德。他出生于十八世纪末，他的《苏达玛传》是一部很有影响的作品。诗人把黑天和苏达玛的关系写成朋友的关系，也写成神与人的关系。诗人通过黑天对苏达玛说："任何人向神明走近一步，神明就向他走近十步。"又说："神明对谁有了好感，那他的草房也将成为多门岛乐园。"他还写了《罗陀择婿》，也是写黑天和罗陀的故事，不过这一情节是诗人的创造。诗人在《湿婆大神的钟情》中写湿婆和雪山神女结合的故事，但也很巧妙地把个体灵魂和神明的结合表现了出来。关于罗摩的诗歌，十八世纪有一名叫迪瓦格

尔·伯勒迦希的诗人写了《化身罗摩的生平》，据说这是第一部描写罗摩故事的作品。诗人对内容有所改动，增删了不少情节，人物的关系也有所改变。后来在十九世纪上半叶有一部《辛格尔罗摩衍那》颇为有名。克什米尔语文学中也有一些取材于往世书的神话故事而写成的作品，但产生广泛影响的并不多。

卡纳尔语文学 卡纳尔语文学将十五世纪到十九世纪的文学称为古马尔·沃亚斯时期的文学。古马尔·沃亚斯是这几个世纪中影响最大的诗人。十五世纪起，卡纳尔语文学中毗湿奴教派诗歌的势力大大增长，远远超过了耆那教和湿婆教派的诗歌，对毗湿奴表示虔诚的诗歌占了主导地位。

古马尔·沃亚斯是十四、十五世纪人，他的作品主要是用卡纳尔语改写的《摩诃婆罗多》和《因陀罗的神像》。后者是不是他的作品还有争议。《摩诃婆罗多》他只写完十篇，其余的是一个名叫宁蒙纳的诗人完成的。卡纳尔语中主要有三部《摩诃婆罗多》，最早的是由诗人本伯写的，另一部是古马尔·沃亚斯写的，还有一部是十六世纪诗人勒契米希写的。在这三部中，古马尔·沃亚斯写的影响最大，最受群众欢迎。其地位相当印地语文学中的《罗摩功行录》。

古马尔·沃亚斯是虔诚诗人，他称自己改写的《摩诃婆罗多》为“黑天的故事”，的确，他在作品中突出了黑天的形象。梵语史诗《摩诃婆罗多》中黑天是一个半人半神的人物，但在古马尔·沃亚斯的笔下完全是一个神，是毗湿奴大神的化身。他着重写了某些情节，如般度的死就比原史诗写得细致得多。另外他重视人物的刻画，除黑天外，象毗摩、黑公主、迦尔纳和优多罗都是着力描写的人物。自从古马尔·沃亚斯成功地写了《摩诃婆罗多》后，出现了许多取材于梵语两大史诗和《薄伽梵往世书》的故事为题材的叙事诗。古马尔·瓦尔米基是十五世纪人，他创作了两部作品，最主要的是他根据史诗《罗摩衍那》改写的卡纳尔语《罗摩衍那》，这是一部歌颂罗摩的虔诚诗，诗人象印地语文学中的杜勒西达斯一样，把罗摩写成毗湿

奴的化身下凡。他写的战斗篇较长，几乎占了全诗的一半。全诗约五千节。诗人对人物性格也进行了某些改动。十首王出战前施舍财富、释放囚犯、怀念维毗沙那并悔恨自己没有听从他的意见，这都是原本中没有而由诗人加工改作的。

十六世纪下半叶，勒契米希根据梵语中的一部《阇弥尼的婆罗多》改写成卡纳尔语的《摩诃婆罗多》。《阇弥尼的婆罗多》的作者阇弥尼，据说是《摩诃婆罗多》的作者毗耶娑的学生，曾奉老师之命也创作"摩诃婆罗多"式的作品，结果创作了《阇弥尼的婆罗多》，其中的《马祭篇》是原诗的《马祭篇》的极大补充和发挥，里面有许多故事都是原史诗中没有的。勒契米希将这部共六十二章的作品改成三十四章，对内容也进行了许多改动和增删，突出了对黑天的虔诚。在根据史诗往世书改写长篇叙事诗的同时，还有一些虔诚诗人从中取材后写抒情的短诗。

十七世纪继续出现一些对毗湿奴虔诚的诗人，其中迪鲁姆拉伊和吉古巴特亚伊尤为著名。迪鲁姆拉伊写了《失去光彩的英雄》、《吉格德瓦王的胜利》、《吉格德瓦王的世系》等著作。前者是一部理论性的著作，后两部是写吉格德瓦王的作品。吉古巴特亚伊写的作品更多，据说有三十种，主要有《毗湿奴往世书》、《象山的威严》、《鲁格明格德王的生平》。《毗湿奴往世书》分六部分，有三十二章六千多节诗，其中主要是描述毗湿奴大神的业绩，歌颂他的伟大，甚至歌颂他所持的各种武器。诗中还歌颂了其他女神和修道士仙人。《鲁格明格德王的生平》被认为是他最优秀的作品。鲁格明格德是一个对毗湿奴很虔诚的国王，诗中描述了他的生平事迹。

这一时期，对湿婆大神虔诚的诗人们也写了许多诗，主要是写《湿婆往世书》一类的作品或是写湿婆的虔诚者的生平事迹。加姆勒斯写了关于湿婆大神的化身伯勒卜的长篇叙事诗《伯勒卜生平》。关于伯勒卜在卡纳尔语中有不少诗人曾经写过。十三世纪诗人赫利赫尔写的一部诗里把伯勒卜写成天生的得道者，还写了他

爱上了摩耶，和她同居，共同幸福地度过了一段时光。后来摩耶死了，他万念俱灰。加姆勒斯的长诗中却没有这样的描写，因为他认为湿婆大神下凡不可能受摩耶的诱惑。他笔下的摩耶企图引诱伯勒卜，然而失望而返。由此可见，虔诚运动所带来的后果是，文学作品中的人物更多的成为宗教人物，逐渐失去了人的本性和思想感情，看来在其他语言文学中也是如此。还应该提到的是诗人维鲁巴格西写了《杰那伯勒瓦往世书》。这是一部优秀的长篇叙事诗，描写对湿婆虔诚的杰那伯勒瓦的生平事迹，不过宗教色彩更浓。

十七世纪还有一个大诗人"全知"，他的这个名字好象是人们给他的称号，而不是真名。他采用一种适合口头咏唱的诗律写诗。他没有创作长篇叙事诗，写的都是短诗，他的诗集的名字是《全知之声》。他是湿婆的崇拜者和虔诚者，但他心目中的湿婆不是住在吉罗娑山上的大神，而是无形的、无所不知的宇宙创造者，体现在一切生灵之中。他有着平等大同的思想，支持一切善的，反对一切恶的。他的思想和艺术风格都近似印地语中的格比尔达斯。

德沃金德尔和苏德纳是十九世纪重要诗人，德沃金德尔是耆那教徒，他写了《罗摩化身故事》。苏德纳写了《罗摩灌顶》、《奇异罗摩衍那》和《罗摩的马祭》。这三部作品都是有关罗摩的故事，但各有特色。《罗摩灌顶》虽然写的是罗摩登基，然而主要着力刻画的是婆罗多。《奇异罗摩衍那》不是根据蚁垤的《罗摩衍那》，而是以性力派的《罗摩衍那》为基础写成的。《罗摩的马祭》取材于梵语的《莲花往世书》，被认为是苏德纳最优秀的作品。

泰鲁固语文学　泰鲁固语中世纪文学分作两个阶段，十五世纪到十七世纪中叶被称为叙事诗时期，而十七世纪中叶到十九世纪中叶则被称为衰落时期。所谓叙事诗，是指取材于神话传说题材的长篇叙事诗，实际上是前一时期神话传说时期的继续，也可说是泰鲁固语的虔诚文学阶段，是泰鲁固文学的黄金时代。

十五世纪的大诗人是博德纳，他是一个贫苦的农民，湿婆大神

的崇拜者，可是对毗湿奴也很虔诚，因此他还翻译了《薄伽梵往世书》。他不是逐句翻译，而是意译加上自己的发挥。有人说他的译本比原文还要好。象其中"象王的解脱"、"鲁格米妮的故事"、"北极星的传说"、"侏儒的故事"等都很受人欢迎。他的创作是分四章的长篇叙事诗《帕德尔英雄的胜利》，取材于大史诗《摩诃婆罗多》和往世书的著名神话故事。故事说梵天的儿子达刹举行祭祀，既未设女婿湿婆的神位，也未邀请他与会。达刹的女儿、湿婆的妻子投入祭火自焚。湿婆从自己的头发中变出一位英雄帕德尔，帕德尔捣毁了祭祀。有些人还认为另外两部作品也可能是他所作，一部是《波吉妮传》，另一部是《那罗衍百首》。前者是以一个妓女为女主角的长诗，后者是对那罗衍（毗湿奴）表示虔诚的短诗集。评论家认为，博德纳兼有印地语文学中苏尔达斯和杜勒西达斯两人的特点，他的《薄伽梵往世书》在安得拉地区就象《苏尔诗海》和《罗摩功行录》在北方地区那样流行和受欢迎。

瓦拉帕拉依杜（1380—1430）写了一部有名的作品《游乐之福》，有人认为不是他的作品，但传统的看法认为是他所作。这是一部带诙谐意味的诗剧。其中对社会的不道德行为、人性中的弱点以及违反宗教准则的行为进行了讽刺和嘲笑。

维门那也是十五世纪的受人喜爱的大诗人。正如印地语地区的人民经常引用格比尔达斯的诗句一样，泰鲁固语地区的人民也经常引用维门那的诗句。维门那和格比尔达斯有不少共同点，他们所处时代相同，维门那也从小出家，也憎恨种姓的分野，他反对偶像崇拜，主张神明无形和膜拜无形的神明。他也是进行口头创作，由弟子记录下来。至于他是不是象格比尔达斯那样没有文化，就很难说。所以，人们说他是泰鲁固文学中的格比尔达斯，现存他创作的诗约四千行。

十六世纪的重要诗人有格利生德沃·拉伊（1471—1530），他本人是一个小国的国王，很爱好文学。他曾成功地抵挡穆斯林民族的

入侵。他的小朝廷里有“文学会”。他鼓励文学创作，自己也进行创作。据说他带兵出征时也带着诗人。他创作了长篇叙事诗《未献出的花环》，故事写一个女主人公决心求大神毗湿奴为丈夫的故事，诗中充满了对毗湿奴的虔诚的思想感情。他还用梵语创作了几部诗，但都失传了。另外他还写了一年自然季节变化的抒情诗。在他的“文学会”中重要的诗人有伯德纳、南迪·迪门纳等。伯德纳被格利生德沃·拉伊封为“安得拉诗歌之祖”。他创作了《摩奴传》，是泰鲁固语中几部最优秀的长篇叙事诗之一。《摩奴传》取材于梵语的《摩根德耶往世书》，诗人在其基础上进行了大胆的创造。诗中写一对男女主角不成功的爱情，女主角是一个仙女，一次一次向男主角求爱，但都遭到拒绝。诗人塑造了两个性格完全不同的形象。南迪·迪门纳的主要作品是《神树被窃》，这是一部分五章的爱情故事诗，写黑天和真忿女的恋爱结婚的故事。

十七世纪的诗人中，重要的有巴尔·斯尔斯瓦迪，他的主要作品有《罗怙族、雅度族和般度族》、《金德利伽的爱情》和《月光》。《罗怙族、雅度族和般度族》是诗人别出心裁的一部作品。他把这三个部族的主要故事，即《罗摩衍那》、《摩诃婆罗多》和《薄伽梵往世书》三部作品的主要情节集中写进一部诗里。《金德利迦的爱情》是写爱情的作品。《月光》是一部诗剧。

十七世纪中叶到十九世纪中叶被认为是文学衰落时期。这一时期，穆斯林王朝的势力最终征服安得拉地区，接着又是英国对其进行统治，这都对泰鲁固文学的发展产生了消极的影响。从文学本身来说，前一时期文学的繁荣体现在虔诚文学、爱情文学和历史题材的文学的发展上，带有民族特色。后来，诗人们纷纷投靠封建王公，他们写的历史题材的作品不再带有民族性，而是为了投合其庇护者的心理，为庇护者歌功颂德，这样就失去了生命力。虽然如此，仍然出现了一些有影响的诗人。

十七世纪下半叶的迦默希沃尔写了有名的诗篇《真忿女的安

慰》，故事取自《摩诃婆罗多》。真忿女是黑天的妻子。黑天为了消灭纳罗迦妖王离开了真忿女一段较长的时间，真忿女怀念他。长诗表现了她的离情别绪。不过，这部分四章的长诗还写了黑天消灭妖王后释放所有被囚的一万六千女子，并将她们娶为妻子，从而引起真忿女的强烈不满，使得黑天千方百计地安抚她。十八世纪诗人温格德伯迪写了有名的长篇爱情叙事诗《月神的胜利》。故事取自神话传说，月神把木星神祭主仙人的妻子陀罗弄到家里同居，不还给祭主，后来经过一番周折，陀罗回去了，还生下了月神的儿子。这个神话在流传中有不同的说法。温格德伯迪写的是月神作为祭主的学生生活在祭主家，祭主应因陀罗的邀请赴会，把妻子陀罗交给月神照顾，月神被陀罗引诱和她同居，祭主得知后驱逐了月神。显然诗人这部分五章的叙事诗的重点在描绘月神和陀罗的爱情始末。诗人杰格写了《妙贤的爱情》、《湿婆大神的游乐》等作品，都取自神话传说。《妙贤的爱情》写妙贤公主和阿周那的爱情故事。《湿婆大神的游乐》中，诗人杰格谴责了他自己的庇护者王公，这在泰鲁固语文学中是少见的。格利生伯·那依古杜写了《阿赫拉亚的悲哀》，这也是一部长篇叙事诗。故事取自神话传说，阿赫拉亚是乔答摩修道士仙人的妻子，因陀罗化成乔答摩的形象奸污了她，结果她还受到丈夫的诅咒。长篇叙事诗反映了一个受迫害妇女的痛苦心声。十八世纪下半叶和十九世纪上半叶有不少诗人写了艳情诗，有些诗人甚至写了性爱，这是前一时期爱情诗中早已存在的这一倾向进一步发展的结果。

马拉雅拉姆语文学　在马拉雅拉姆语文学的发展中，十六世纪到十九世纪中叶，是接受梵语和梵语文学传统的阶段。

十六世纪的大诗人杜杰德·埃修德钦，有人称他为马拉雅拉姆语文学的缔造者，这是指他比他以前任何人对文学作的贡献都要大。也有人认为他是十六世纪全印度最大的虔诚诗人之一。他长期和出家人生活在一起，到全印度各个圣地云游。他的虔诚不是对某

一个大神或大神的化身。他和印地语诗人苏尔达斯、杜勒西达斯一样，不求个人的声名财富，而是求得教义和道德准则的实现。他的主要作品是《神灵罗摩衍那》和《摩诃婆罗多》。《神灵罗摩衍那》是根据梵语的《神灵罗摩衍那》加工改写的，当然也参照了蚁垤的《罗摩衍那》和迦梨陀娑的《罗怙世系》。他改写得这样成功，使得这部作品成了马拉雅拉姆语中最重要的作品，其地位相当印地语中杜勒西达斯的《罗摩功行录》和泰米尔语中的《甘班罗摩衍那》。有人认为从纯文学的角度来说，《摩诃婆罗多》是比《神灵罗摩衍那》更优秀的作品。《摩诃婆罗多》是原本的缩写，删掉了没有关系的许多插话，也去掉了象《薄伽梵歌》这样的章节，并且把原来的十八篇增加为二十一篇。正如《神灵罗摩衍那》突出对罗摩的虔诚一样，《摩诃婆罗多》突出了对黑天的虔诚。诗人刻画黑天甚至对敌手也广为传播教义，如《迦尔纳篇》中就是如此。象甘陀利的悲哀，难降伏诛等都是写得很精彩的情节。还应该提到他的另外两部作品《薄伽梵往世书》和《诃利之名颂》。前者是改写梵语《薄伽梵往世书》的第十篇和第十一篇而成，后者是歌颂毗湿奴的虔诚诗，也有人认为不是他所作。马拉雅拉姆语地区喀拉拉的著名评论家梅农在评价这位诗人时说道：

> 对喀拉拉地区来说，十四、十五世纪是很不幸的。整个省邦被分割成许多小小的王朝，而这些小王朝的王公之间的斗争一直不断。结果，呈现出一片混乱的天下。人民群众的状况很悲惨，绝望笼罩着他们的心。在这种可怕的形势下，大约在十六世纪中叶，杜杰德·埃修德钦作为喀拉拉地区的拯救者出现了。他通过他的作品结束了面临战争的喀拉拉的混乱局势，努力重新组建喀拉拉社会于高尚道德的基础之上。他传播了神圣的薄伽梵虔诚的信息，使人们没有沉入绝望的大海。结果，喀拉拉地区的人民感受到了新的生活。

梅农这样高度评价诗人作品的社会意义，可见其在群众中的影响了。

另外一位名叫布达纳·南布迪利的虔诚诗人也很有名，他的主

要作品是分四章的长篇叙事诗《婴儿和黑天》。这部诗是写黑天和阿周那如何使婆罗门两次死去的婴儿复活的故事。另一部作品是《黑天耳中甘露》。梵语中也有这样一部作品，但南布迪利不是翻译，而是创作，是根据《薄伽梵往世书》的第十篇着重描写黑天的童年和少年时代与牧区女子的调情。

在中世纪的喀拉拉地区，流行着一种故事表演称"卡塔卡利"。用舞蹈和表演来说明故事，但不同于戏剧。这是喀拉拉地区独特的艺术，也不同于北方地区的"罗摩本事剧"和"黑天本书剧"。据说由古代的祭神发展而来。十五世纪以前就已经比较流行，十五世纪后更是普遍盛行了。最初是表演黑天的故事和罗摩的故事，以后取自两大史诗以及其他神话传说的故事更多了，特别是《摩诃婆罗多》中的大小故事。为了这种表演，也需要创作故事脚本，一般也是用诗写成。创作这种故事诗的诗人中最杰出的是乌纳伊·瓦利亚尔。他生于十七世纪末或十八世纪初，他的作品有《那罗传》、《雪山神女》、《罗摩故事》等。《那罗传》至今还被认为是同类中最优秀的作品。瓦利亚尔尽力把故事表演的底本写成剧本，分幕分场次，并且着重刻画性格特征，这是对故事表演的故事诗的发展。

十八世纪的重要诗人是古金·南比亚尔(1705－1748)。他出生在农村，曾投靠许多封建主都不如愿，后来依附一个有眼力的王公，得到了施展才华的机会。他曾为自己老师创作了一部长诗《黑天传》，超过了竞争的对手。这部儿童文学作品至今仍是少年儿童的启蒙读物。他写过供故事表演的故事诗，但是他最著名的是用一种新诗体写的诗，这也是一种故事诗，为数有数十种，收集在名为《杜拉尔》的诗集中。以前的诗人写长篇叙事诗或故事诗都取材于史诗和神话传说，南比亚尔却打破了这一传统。他的数十种诗中有的虽取材于神话传说，但更主要的是取材于民间的传说故事，而这些民间故事都是和社会上各个阶级、阶层的人物有关的。在有些诗中他严厉地批判了当时人剥削人的残酷行为，努力唤醒受压迫和

剥削的人民的觉悟意识，所以他代表了人民群众的思想观点、愿望和要求，被称为人民诗人，至今仍享有崇高的声誉。评论家们一致认为早在两个世纪以前，他这样的思想高度在当时整个印度也是绝无仅有的。南比亚尔的艺术特点是诙谐和讽刺。他不仅批判剥削者，而且对专横的王公封建主、贪污腐化的官吏、贪生怕死的士兵、追求私利的商人和高利贷者都进行了讽刺和揶揄。

比南比亚尔稍后的诗人拉布尔杜·瓦利亚尔(1724—?)创作了有名的《船夫歌》和《苏达玛传》，受到群众的欢迎。据说他原来很穷，有一次看见国王在河里游船。他手捧贝叶纸站在河边，国王见了叫人把他带来，看见贝叶纸上写的《船夫歌》，颇高兴，叫他写《苏达玛传》。他写好后以为可以得到国王的青睐，从而摆脱贫困。他的诗开头写道：正如黑天大神看到苏达玛的饭团子那样高兴，唯愿我这不象样的诗歌也会使国王高兴。国王带他回京，没有理会他。他把诗呈上，也没有什么反应。他失望了。国王又叫他翻译胜天的《牧童歌》，他译好送上去后也没有反应。于是，他请求回家，国王答应了。他怀着失望的心情往回走，路上却受到官员的迎接，到家一看，正在为他建造新楼房。这是黑天和苏达玛故事的翻版，不管是否真实，他的《苏达玛传》却是杰出的文学作品，他的贫困的生活经历正是刻画苏达玛的基础。他还有叙事诗《广博仙人的出生》，是取材于《摩诃婆罗多》的作品。

自南比亚尔和瓦利亚尔以后，马拉雅拉姆语文学曾一度沉寂。在十九世纪上半叶又出现了一位重要诗人戈因德布朗(1812—1845)，他创作了表演故事诗《罗波那的胜利》。在他以前，没有一个诗人把罗波那作为正面主角描绘过，他一反过去的传统，将罗摩故事中这个十恶不赦的妖王写成了一个英雄和湿婆大神的虔诚膜拜者。由于他立意新颖，大胆改动原来的情节，加以他的笔调优美，所以受到了欢迎。后来，马拉雅拉姆语和泰米尔语中先后有几个诗人继续写了这一题材，都把罗波那刻画成正面的英雄形象。

第二章　格比尔达斯

文学史家们认为：首先在南方出现而后来传播到北方的宗教虔诚运动，如果没有诗人们形象化地为其扩大影响，那么它将只是一种纯粹理论或口号而已。是许许多多的诗人使虔诚的思想感情体现在作品中，从而影响了千千万万的人民群众。而这众多的诗人中，首先应该提到格比尔达斯。

关于格比尔达斯的生平，由于缺乏确切的文字材料而知道得很少。甚至他的生卒年也不清楚，许多人说是1398—1518，活120岁。也有人认为是1440—1518，还有人认为是1380—1448。看来，他大约生活在十四世纪后期至十六世纪早期之间的某一段时期内。

有关他的出生也有很多传说，显然都带上了一层浓厚的宗教神秘色彩，不足为信。有的传说反映出印度教徒和伊斯兰教徒之间的斗争，不论是贬他，或是出于提高他的种姓地位褒他，目的还是为了有利于某一教派。实际上他出生于贝拿勒斯地方社会地位很低的织布工人家庭，他自己也是织布工人。他在自己的诗里也不讳言这一点。织布工人这一职业阶层原为印度教的低等种姓。早在格比尔达斯出生前就脱离了印度教而加入了伊斯兰教。格比尔达斯没有文化，没有受过什么教育，虽然传说他是当时的宗教大师罗摩难陀的弟子，但这并不一定可靠。他没有依附于任何封建王公贵族，他是民间诗人。据说当时德里的皇帝西耿德尔·罗迪曾迫害过他。这个皇帝是一位偏执的伊斯兰教徒，他破坏过不少印度教的庙宇和神像。他进攻印度东部是1494年，他看到格比尔达斯诗中有诋毁伊斯兰教的内容，而且带有浓厚的印度教色彩，所以加害于他。不久格比尔达斯去世，时年96岁，而并没有活到120岁。

格比尔达斯所处时代的背景比较复杂。当时西耿德尔·罗迪的

统治很严酷，而处于割据状态的地方王公政权，很混乱，更迭频繁。人民群众对中央王朝深怀恐怖，而对地方政权又失去信心。社会上，种姓对立的斗争很激烈，统治者推行伊斯兰教，使印度教感到出现了危机。民族对立的情绪在扩大和加深，宗教内部各种派别林立，这在伊斯兰教和印度教都是如此。宗教大师罗摩难陀的虔诚运动，企图引导人们通过对毗湿奴大神特别是对其化身黑天和罗摩的虔诚，调整教派之间的关系和促进人们思想感情的一致。

格比尔达斯反对宗教和种姓的不平等，这与他自己出身较低的社会阶层有关。他谴责印度教，也谴责伊斯兰教；他蔑视印度教中高等种姓，也蔑视伊斯兰教的执教者。他不赞成膜拜偶象等宗教行为。他主张一神论，认为神明无形，神明存在于万物中，万物中皆有神的因素，这实际上包含了某种平等大同的思想。他主张用理智和理性（不排除用爱）来求得和神的统一或一致。他倡导一种人类都能接受的普遍宗教。这种宗教能够深入人们生活的实践中，并在和其他宗教的共同发展中保持自己的特性。这种宗教的特性是简单、自然，接近实际，能够使各阶层的和具有各种思想观点的人普遍接受，成为其生活中不可分割的一部分。他看重实践知识远远超过理论知识。他不赞成“化身”的理论，认为化身也象偶象一样，局限了无限的神明的无所不在，但他有时也承认化身，认为无限的神明有时也应有所体现，正如神明有时也体现在父母、师尊、主人、朋友的身上一样。

格比尔达斯有妻有子，不是出家人。他有意死在一个据说死后要入地狱的地方，避开被认为死后可升天堂的贝拿勒斯。他的追随者在他死后奉他为教派的祖师。从这一教派在低层人民群众中的影响和这一教派的成员绝大部分是低层劳动人民的事实看来，格比尔达斯的思想比较接近他们，或者说代表了他们的某些愿望和要求。

几百年来，伊斯兰教的上层反对他，因为他出生于伊斯兰教家

庭而反对自己的宗教。他又受到印度教的婆罗门和祭司的攻击，因为他们不能容忍一个异教徒来反对印度教。

第一节　格比尔达斯的格言诗

由于格比尔达斯没有受过什么文化教育，所以他的诗都是口头创作，由他的弟子和追随者记录下来的。当时又没有定本传下来，所以在记录时就有可能遗漏和增补，而在流传的过程中，就更免不了要被人修改、增删和加工了。所以到底有多少诗，无从查考。民间以他的名字流传的诗很多，真伪难辨。现在流行的本子不少，有的多达几千首，最少的只有几百首。有些集子中还有一些与他思想不吻合的宣扬迷信的诗，应该说，这些诗非常可能不是他的作品，而是后人增补或假托的。

他的诗绝大部分是四行诗，类似我国古代的绝句。现在编订的他的诗集《真言集》包括三部分，即"见证者"、"短曲"和"短诗"。前面两部分包括了表明他的社会观点人生准则、哲学思想以及他讥讽批判宗教的作品。讥讽和批判宗教的内容是最可宝贵的，因为在那宗教势力非常强大、宗教气氛非常浓厚的情况下，这样做是难得的。

比如他指责婆罗门传播印度教的诗：

听婆罗门的教言，
好比是上了贼船。
坐船的人看不见，
任它拖到哪一边。

这样的诗，对印度教的婆罗门又指责又轻蔑。他对伊斯兰教的执教者也是如此。

石头和石子，砌成清真寺，
阿訇寺上叫，真主岂聋了？

阿訇啊阿訇，真主耳不聋。
他就在你心，内心去寻踪。

他还有这样否定印度教神灵的诗：

梵天、遍入天、大自在天，
个个头上都长了苔藓。
他们全都不可信，
哪能使人得超升？

幻想本是内心生，
化身也由幻想成。
想出梵天毗湿奴，
目的用来骗世人。

这样，我们可以看到他否定有具体的大神存在，认为都是幻想出来的，是骗人的。他还进一步否定印度教和伊斯兰教的经典：

四吠陀，六经典，
还有十八部布兰，
给世人以空想，
把三界都欺骗。

圣地仅有水，我知其无用，
因我曾沐浴在其中。
神像无生命，我知其不言，
因我已对它高声唤。
布兰与古兰，不过是空谈，
因我已揭幕仔细看。
格比尔达斯说话凭经验，
深知其中一切皆谎言。

吠陀分四部，加上《罗摩衍那》和《摩诃婆罗多》，称六经典，十八部布兰即十八部往世书，这些都是印度教的圣书，古兰经是伊斯兰教的经典。这些是宗教的真正基础，而格比尔达斯把它们看得一钱不值，不过是“谎言”和“空谈”而已。他还说明他不是从表面去看

问题，是曾经"揭幕"把里面看了个究竟后得出的结论。格比尔达斯有一部分最流行的诗反对偶像膜拜、到圣地朝圣等迷信活动。

若是真主只在清真寺内住，
无寺之处难道无真主？
若是圣地的偶像中有大神，
为何始终见者无一人？

若拜石头可成仙，
那我就会拜石山。
我看该拜石磨子，
它给世人常磨面。

石头拿来砌成庙，
神像也是石头雕，
一日石裂自身倒，
哪有力量将人保？

从上面的诗看来，格比尔达斯从否定大神、真主、宗教经典、宗教的头领直到宗教的迷信仪式，这在当时的确是难能可贵的。还有他阐明人类平等的诗：

精卵母体相结合，
五行之身从此活。
人类都是同处生，
哪分婆罗门、刹帝利和首陀罗？

这就反驳了印度教的种姓理论，根据这种理论，婆罗门是从宇宙形成后第一个"原人"的额上长出来的，生来高贵，而首陀罗是脚下生出来的，天生低贱。另外，他还有诗否定投胎转世，进一步说明有生必有死的观点。

人生只一次，失去无来时，
好似果落地，不能再返枝。

日出必有没，花开必有谢，
新楼终必倾，有生必有灭。

新芽见落叶，笑得嘴都裂，

当心啊可怜虫！终必成落叶。

从上面的诗反映出来的观点看来，诗人具有朴素的辩证观点。他不承认有什么东西是永恒的，他认为有生就有死，这是合乎新陈代谢的规律的。将这些诗与反对宗教迷信的诗联系起来看，诗人达到了否定有永恒的主宰存在的认识深度。但是他没有得出这个结论。他倡导的是用理智或理性来达到和神明——这个宇宙间无形的主宰——合为一体的理论。比如他认为：正如香味存在于花中，油存在于油菜籽中，火存在于石头中一样，神明存在于万物中，万物中皆有神的因素存在。这种观点仍然是唯心主义。但是如果拿这种观点用于社会实践，这种朴素的平等思想可以作为被压迫被蹂躏的人民群众有力的武器，人民可以用它来向统治阶级争取平等的权利。历史上有许多人民起义是在类似的口号下发动起来的。

格比尔达斯还有大量有关社会生活的格言诗。一般说来，他所有的诗都有格言诗的特点或风格。

口蜜腹似剑，嘴里说得甜，

不要与来往，背后会遭殃。

谁入水深处，谁能得珍珠。

胆小怕下河，空手岸边坐。

在诗人这类诗里，涉及到一些社会现象和社会上的人。在其他诗里，他还看到社会上有这样两类人：一种人象天鹅那样行为高洁，一尘不染，吃的是珍珠；另一种象苍鹭那样行为卑下，把自己打扮成道貌岸然的样子，可是专门猎取无辜的鱼为食。显然，在这里诗人观察到了社会上弱肉强食的现象。什么人猎取无辜者呢？决不是那些自食其力的普通劳动人民，而只能是那些骑在人民头上作威作福的压迫者和剥削者。在有的诗里，他披露了钱财使人败坏堕落的一种社会现象。他认为世界上千百种罪恶都来源于金钱，所以

有弟子杀害师父，儿子杀害父亲的事情发生。他主张象船里进了水必须往外舀那样把钱财施舍出去。还有的诗里他告诉人们要和能直言不讳进行批评的人在一起，因为这样可以经常听到批评，使自己身心保持干净。有的诗里说讥笑别人的缺点是可笑的，因为这种人忘记了自己身上也有很多缺点。

除了一些有积极思想内容的诗以外，格比尔达斯也有一些内容消极的诗，其中主要是宣扬神秘唯心哲学思想的诗，这在上面已经提过了。再有一类诗反映了他对于妇女持有落后的观点。他不是深入观察社会，去发掘罪恶现象的真正根源，而是一味指责妇女，说妇女是祸根，叫人不要接近妇女，甚至连火化妇女尸体的地方也不要去，因为沾上了骨灰也会使人堕落毁灭，这种迂腐的道学气到了荒谬可笑的地步。另一方面，他又在诗里叫女子好好服侍丈夫，遵从丈夫的旨意，丈夫死后要殉节，这是一种封建的说教。显然，这一类诗是糟粕。

还有一个消极面是他宣传悲观的观点。他认为有生有死，并说从来只看到活人死去，不见死去的人再回来。这是正确的。本来，这是一切事物发展的规律，是必然的现象。在这种规律面前是显得无所作为呢还是以积极乐观的态度去对待呢？格比尔达斯是属于前者的。他一再说死亡无法避免，人们该修身养性，不要贪欲、好色、生气、骄傲，并进而宣传其一套处世的办法。如不要干坏事（没有区别好坏标准），不要吃肉喝酒（没有说明这是什么性质的现象），不要违抗师父的命令（没有分析在什么问题上）等等。作这样的人，只有出家的修士才行，难怪有许多人称格比尔达斯是修士诗人或贤哲诗人。

格比尔达斯的诗的艺术特点是通俗易懂，明白如画。由于他没有受过什么教育，而且一直生活在民间，所以他的语言是人民群众的语言，没有经过任何雕琢。从而保持了一种朴素的自然美。也正是因为这个原因，他的作品得以广泛流传。当然这也是与他表达的

思想内容有关，如果他的诗不是或多或少反映了接近人民的思想的话，也是不可能流传这么广的。

第二节 格比尔达斯的影响

格比尔达斯的诗的影响非常广泛，国内各种语言都翻译了他的作品，许多非印地语地区的群众都能直接阅读或聆听他的作品。他倡导的超越种性、阶层和教派局限的人类宗教和人类社会，也吸引了不少的群众。许多伊斯兰教徒和印度教徒都聚集在他的周围，在他死后形成了所谓“格比尔教团”的派别。

对格比尔达斯的评价是经过反复斗争的。几百年来，印度教和伊斯兰教的上层都反对他，这不足为怪，因为他的某些思想的矛头就是针对他们的。但是，即使把他作为诗人放在文学史上加以评价的话，某些人由于成见和偏见，还不能客观地肯定他。说什么他诗里攻击宗教太激烈，正如在田里锄草一样，不仅锄掉草，把庄稼也给除掉了。他们还认识不到格比尔达斯还锄得不彻底，并没有锄掉宗教唯心的根子。何况反过来说，宗教迷信中还有什么东西象庄稼一样值得保护呢？可见这种人还是站在宗教的立场上来看待他的作品。还有一些人认为他的诗艺术水平不高，比较粗俗。他们有一种顽固的见解，以为只有那些按传统的手法写了人物的悲欢离合的心情和感受才算表现了高明的艺术手法。不错，写那种心情和感受也可能产生高明的或优秀的作品，也可能成功地运用了高超的艺术手法，但是不能用那种手法来否定格比尔达斯的诗的艺术性和艺术特色。何况，艺术手法各有不同，而格比尔达斯为了表达自己的思想和观点，正好找到了最恰当的表现形式。所以，持上述看法的人仍然是贬低民间艺人和民间作品，归根结底还是一种阶级偏见在起作用。

正确的评价方法是把格比尔达斯放在当时的背景下，看看他

的作品的思想达到了一个什么高度，他的作品产生了什么社会效果，是带有合乎时代潮流的先进的民主色彩呢还是正好相反，是有利于封建统治阶级和宗教上层呢还是有利于广大人民群众，这些问题通过前面的介绍和分析可以得到初步解决。所以，应该充分肯定格比尔达斯这个有着民主精神的诗人的地位和意义，虽然他还有较大局限性。他的思想和作品在文学史上将永远放出光辉。

当然，要对他作出全面的、恰如其分的评价，这有待于完全弄清楚哪些真正是他的作品以后才能做到。

第三章　加耶西

加耶西(1493—1542)出生于北方邦的加耶斯村，后人习惯把这位出生在加耶斯村的诗人叫加耶西。他的全名叫默利格·穆罕默德·加耶西。据说他家是农民家庭，他自己也曾种过地。他七岁时死了父母，一只眼睛失明，一只耳朵失聪。他从小过着很穷苦的生活，曾结过婚，并有过儿子，但儿子早死了。他随着印度教修行人到处云游，也从他们那里受到一些文化教育。他自己出生于伊斯兰教家庭，但对宗教不怀偏见。也有人说他出生在迦基镇，只是住在加耶斯村写了他的长篇叙事诗。

另外，还流行一些关于他的传说，这些传说都带有超现实的神秘色彩，看来不一定可靠。他自己没有留下什么生平材料，只是在他的作品中提到他住在加耶斯村，而他又未曾充当宫廷诗人，所以他的生平不为人所知。不过有人认为他曾被一个地方的小封建主请去作宫廷诗人，并死在那里，这个说法是否属实，也不可考。

加耶西的宗教信仰属于印度伊斯兰教的“苏菲”派。“苏菲”派是伊斯兰教的革新派，本产生于伊朗，传入印度后又有了一些变化。这一派的信徒和追随者认为伊斯兰教本来是平等的，后来不平等了，所以他们主张平等和泛爱，提倡给予最高的神明以爱，而不是以什么虔诚和膜拜。同时，还认为最高的神明无形，反对偶像崇拜。加耶西认为最高的神明和万千灵魂是统一的或一致的(按宗教哲学术语：神明是“至上我”、“大我”或“世界灵魂”，而万千个人是“小我”、“生命我”或“个体灵魂”)。他认为不应有伊斯兰教和印度教的区分，他和印度教徒长期相处就证明他对宗教不怀偏见。

他的作品据说有二十一种之多，现仅发现三种。

《最后的话》和《字母表诗》都不很长。前者总共有六十节诗，每

节十八行，共一千行多一点。后者总共有五十三节诗，每节二十二行，共一千一百多行。加耶西写《最后的话》时约三十岁左右，这是诗里交代了的，那时他的思想还不是“苏非”派，而《字母表诗》是他成了“苏非”派以后写的。这两篇诗主要是阐述他的宗教哲学思想、对宇宙的看法，还有些是对神明的祈祷、对世界末日来临的描写以及一点自述。这两篇作品虽是诗体，但算不了文学作品。

加耶西最有名的作品是他的长篇叙事诗《伯德马沃德》(《莲花公主传》)。这部长诗共有六百多节，每节十八行，共一万一千多行诗。全诗采用波斯的一种名叫门那斯比的诗体写成。现在出版的版本为了方便读者，以内容为中心分成五十八章，每章都标出了小标题。另外，有的版本多二、三十节，区别不大。

这部长诗主要是爱情叙事诗，但其中有不少的抒情描写。故事是叙述男女主角的爱情经过和始末。其主要内容如下：

长诗的开始，诗人首先歌颂真主，然后是歌颂真主的使者——先知，接着是歌颂封建王公、师父，然后讲到自己并交代什么时候写这部长诗。这种开头是一种传统的程式和规格，老一套的作法，并不值得认真对待。不同的是加耶西和伊斯兰教徒诗人歌颂真主和先知，而印度教徒诗人则歌颂印度教的大神。

正式故事开始后说狮子国有一个莲花公主伯德马沃蒂长得很美，可说是绝世佳人。基道尔的王太子宝军是一个很英俊的青年。基道尔的商人从狮子国买回一只能说会道的鹦鹉，宝军用重金买下了鹦鹉。它对宝军的妻子龙女(纳格姆蒂)讲了莲花公主的美貌，后来宝军也从鹦鹉嘴里知道了。于是，他急于想见到莲花公主。他化装成修行人，和其他众多的修行人一起，在鹦鹉的带领下奔向狮子国。经过重重的大海和各种苦难，最终来到了狮子国的京城。由于鹦鹉的通风报信，宝军和公主见了面。可是刚一见面，宝军却因公主的绝色而如醉如痴，失去了知觉，醒来后恨不欲生。他急于再见莲花公主，于是率领众多的修行人围城。结果，宝军被捉，几乎被

狮子国国王杀掉。幸亏大神显灵救了他的命，并说服国王把公主嫁给了他。于是宝军和公主过着非常幸福的生活。

这时留在基道尔的龙女却很悲哀。她痛苦地独自倾诉了一个被丈夫丢下了的女人的心情。后来她托飞鸟带信，从而使宝军想到了自己的故国和家园。

宝军带领公主回国，途中又经过许多艰难险阻才回到国内。有一个存心不良的婆罗门杰登把王太子带回绝代佳人的事告知了德里的伊斯兰教皇帝阿拉乌丁。阿拉乌丁派人来向宝军索取公主，遭到拒绝。接着，阿拉乌丁派大兵来攻，宝军进行了坚决的抵抗。经过八年苦战，不分胜负，双方议和。可是不讲信义的阿拉乌丁用欺骗的手段捉住了宝军，解回德里。公主设计并同宝军的将军们巧妙地进入德里救出宝军。阿拉乌丁驱兵来追，中途受到阻击。宝军回国以后又和一邻国国王作战，因为该国王想乘宝军不在时抢走公主。结果宝军和那个国王都战死了。这时阿拉乌丁又已兵临城下，但他所看到的，只是公主殉节自焚后的一堆灰烬。

《伯德马沃德》的故事情节，可以分为两部分，从开始到宝军带莲花公主回国算第一部分。这部分并没有历史根据，主要是诗人在民间的某些传说的基础上加工的结果。从杰登给德里的阿拉乌丁报信到故事结束则多少有点历史根据，但已经作了很大的改变。总之，历史事实只不过是线索而已。诗人主要是从民间传说中选取了一部分素材，比如流行民间的王子和鹦鹉的故事，有关狮子国的传说，狮子国取宝的故事，海岛美女的故事，为美女而引起国王之间的战争的故事，等等。但是，最主要的还是诗人将历史、传说、民间故事进行了加工，并用丰富的想像使之构成了一部完整的悲剧性的爱情故事诗。

长诗以宝军和莲花公主为中心，描写了他们自由和坚贞的爱情。诗人着重描写了宝军的不畏艰难的精神以及他不怕强暴敢于反抗最高统治者的淫威的勇气。

宝军在奔赴狮子国的途中，冲破了七重险恶海洋的障碍，几乎丧生，可是他的决心丝毫没有动摇。他到达狮子国后，也险些被杀掉，但他的毅力终于感动了大神。诗人通过这些情节，充分表现了宝军的坚强意志。伊斯兰教皇帝这个宗主国统治者，他拥有的力量比基道尔这个小封建王朝的力量强大得多，可是宝军也敢于同他对抗，从不因自己兵微将寡而退缩。他苦战了八年，使皇帝无可奈何，只得议和。作者在这里也突出了主人公在敌人面前的英勇和斗争精神。

男女主角的爱情悲剧是带社会性的，是社会上的邪恶势力即最高的封建统治者破坏了他们的爱情和幸福生活，而且迫害他们至死。虽然诗里写宝军是和另一个小封建主作战时死的，但如果不是皇帝阿拉乌丁进攻他，背信弃义地劫走他，他是不可能丧生的。这样，这部长诗就超过了一般悲剧性的艳情诗的水平，从而具有了社会意义。男女主人公是被迫害至死的无辜，深为人们惋惜和同情。诗人以凄凉的笔调写完了他们的悲剧。故事结尾的一节写伯德马沃蒂为了不落入阿拉乌丁之手，为了忠于爱情，她决定自焚。

公主从容理盛装，
一死殉夫来成双。
日落西山夜来临，
明月无光夜昏沉。
手分头发珍珠脱，
好似流星往下落。
头上珍砂线一条，
犹如黑夜火光照。
原想百年有一天，
双双携手离人间。
如今鸳鸯两离分，
无你我自怎生存？
我将为你献此身，

化成灰烬无遗恨。
好似扑灯蛾，
毕生守誓约。
万事全都抛，
一死守贞操。

作为封建统治阶级中的人物而能忠于爱情，并且能为爱情而坚决斗争和反抗，这是宝军区别于一般统治阶级中其他王公贵族的地方。女主人公也不受阿拉乌丁的任何引诱，坚贞不屈，为救自己的丈夫作了种种努力，最后殉情。这样在长诗中，他们两个不是作为封建上层人物的形象，而是作为彼此忠于爱情的普通人物来刻画的。

阿拉乌丁皇帝则相反，他是封建邪恶势力的代表。在他身上，体现了最高统治者的淫威、专横、残暴和毫无信义。是他破坏了男女主人公的幸福爱情。长诗充分暴露了他的丑恶，谴责了这位暴君。还应该指出的是，这里被谴责的是一个伊斯兰教的皇帝，而诗人本人的宗教也是伊斯兰教。但是，诗人不仅不带任何宗教偏见，而且能够客观公正地面对伊斯兰教民族作为统治民族这样一个事实，毫不含糊地鞭挞了他。

长诗中对山水风景有细致的描绘，诗人也善于运用比喻和对比的描写手法。其中，借景抒情、触景生情的“十二月歌”写得凄恻缠绵，深为人们所推崇。本来，“十二月歌”其他诗人也写过，有的也别具风格，民间也流传。加耶西加工了取自民间的“十二月歌”，又让它回到民间，至今还为人所传诵。下面是“十二月歌”中的两节：

凉秋八月使人愁，
茫茫黑夜如何度？
夫君远行楼凄凉，
床如毒蛇把我伤，
扶着床沿独自眠，
眼裂心碎上黄泉。

电闪雷鸣使人惊，
离愁好似鬼索命。
暴风骤雨平地起，
泪珠犹似檐头水。
四周一片水汪洋，
我像枯木快死亡。
雨季来临草枯焦，
有水为何不来浇？
地上被水淹，
水天连一片。
思妇沉情海，
在向夫呼唤。

冬天昼短夜正长，
无边苦痛实难忘。
思妇离愁如长夜，
好似油灯燃天亮。
清寒袭来身发抖，
如有夫君又何愁？
家家少妇理新装，
我的容貌在夫旁。
狠心离去终不回，
夫回我容则同归。
离愁似火烧我心。
点点滴滴成灰烬。
我的夫君不知情，
不知青春毁妾身。
黑蜂和乌鸦，
去告我夫君。
说我遭火焚。
黑烟熏你身。

从以上两节诗可以看出作者把一个想念丈夫的女子的心情作

了何等细致的描绘。有的比喻很新颖，有的想象很奇妙。思妇专门要黑蜂和乌鸦带信给丈夫说，离愁和青春的火在烧烤着你的妻子。你不信吗？看看我们吧！我们的身子这么黑正是烧烤你妻子的烟火熏成的呢！可见诗人是独具匠心的。

加耶西在继承传统上，在吸收民间文学的精华方面有其创造性，但也有因袭保守的一面。比如诗人因袭了梵文古典文学后期的“女主角分类”和“女人各部描写”的理论。本来，古典文学中在描写美女时，经常把眉毛比作弓，头发比作黑蛇（取其弯曲之意），眼睛比作荷花（取其花瓣形状），鼻子比作鹦鹉（取鹦鹉嘴尖并带钩状的特点）等等，这正和我国古典文学中“凤眼”、“樱桃口”、“芙蓉如面柳如眉”的描写一样。偶尔这么形容是可以的，但如果把这些固定下来，形成一套公式和程式，则成了僵死的东西而没有一点生气。梵文古典文学后期的“女主角分类”和“女人各部描写”就是这样产生的，这反映了古典文学衰落时期封建文人思想的空虚与无聊。加耶西在自己的长诗中也写了这样一些比较平庸的内容。此外，像梵语史诗《罗摩衍那》和《摩诃婆罗多》中描写事物时的排比和罗列名目的倾向也在长诗中有所表现，使人感到累赘。

长诗的结局，作者受历史事实的局限，没有把矛盾集中在男女主人公与封建皇帝之间，而把男主人公的死的直接原因写成是和另一个封建主的矛盾上，这在一定程度上削弱了这一幕悲剧的社会意义。还有对人物的处理特别是对龙女的处理不当。龙女是宝军的第一个妻子，她原来害怕宝军去找莲花公主，后来非常怀念丈夫，等待丈夫回来。当宝军回来时，她和公主见了面，两人互相讽刺挖苦，以致动了手，故事结尾她也自焚殉情。诗人是有意将这个人物作为陪衬来说明不得宠的后妃的难堪处境呢，还是只是为了引出那一大段凄恻缠绵的“十二月歌”来呢？总之，这个人物影响了作品的效果。因为她任何时候的出现都有损于这部爱情故事诗。

最后要提到的问题是：有的版本中，“尾声”中有一节诗，这一

节诗是诗人对全诗作了一个说明。这使得许多人如获至宝，认为找到了诗人宣传伊斯兰教“苏菲”派教义的根据。

这一节诗说：我（诗人）已经把这故事给你们讲完了，可是仍然有人不懂，现在我进一步阐明如下：基道尔代表人的躯壳，宝军代表灵魂（小我，生命我），狮子国代表心，莲花公主代表神明（世界灵魂，大我，至上我），鹦鹉代表师父，龙女代表世俗的羁绊，杰登代表邪魔外道，阿拉乌丁代表幻境。

既然各个人物都代表或象征了一定的事物，于是人们就解释成了这个样子。灵魂存在于躯壳之中。通过种种艰难困苦，灵魂可以和神明融合一起。神明存在于心里，去与神明融合的道路需要师父的指引，同时还要受到世俗羁绊的阻挠，邪魔外道又设下障碍使其落入幻境之中，但是，最后灵魂和神明还是融合一体了。看起来，这的确有些符合加耶西的宗教思想，他是主张用爱来和神明（宇宙灵魂，大我）达到统一的。可是解释起来显得牵强附会，有的还解释不通，邪魔外道设下障碍为什么不在灵魂和神明融合之前？落入幻境也为什么不在以前而在以后？象征灵魂的宝军后来死了，是算和神明融合而一了呢，还是不算融合而一？如果说要等到两人都死了才算溶合在一起，那以前男女主角的结合又算什么？

总之，这些问题不能得到令人满意的解答。更重要的是，经过这样图解，这样一部感人的悲剧性的爱情故事诗就没有多大的意义了。这正如中国旧时对《红楼梦》的评价一样，索隐考证的结果，使《红楼梦》成了某种史实的象征或某人的家史，或者某种思想的传声筒。看来这种评论和解释的方法是不可取的。

所幸有的版本根本没有这样一节诗。如马达·伯勒萨德·古柏德编的版本中，正文中没有这一节诗，连补遗的诗中也没有，意思是他根本不承认有这一节诗的存在。看来很可能是后来的好事者加上去的。

第四章　苏尔达斯

苏尔达斯是中世纪文学中最大的诗人之一。他生活在十五世纪七、八十年代至十六世纪七、八十年代中的某一段时期。有人认为他的生卒年是1483—1585，也有人认为是1478—1581，还有人认为是1478—1563。

这是因为缺少比较可靠的历史材料，只能凭《毗湿奴教派八十四位诗人轶事》以及其他零星记载。据说他出生的地点是现在北方邦的鲁那古达村，也有人认为在摩吐罗，还有人认为是在德里附近的索赫村。有人说他出生于婆罗门家庭，但更多的人认为他是生于以歌唱为职业的民间艺人家里。他自幼爱好音乐，每当感情激发的时刻，他就弹琴唱歌。在青年时代，他见到了当时的宗教大师瓦拉帕，把自己编的歌唱给大师听，大师很赞赏，于是给他进行了宗教洗礼，吸收他参加了自己的教派。大师要他唱关于梵语作品《薄伽梵往世书》故事的诗，于是他就一心一意创作并演唱关于黑天的诗歌。据《毗湿奴教派八十四位诗人轶事》记载，苏尔达斯见过当时的阿克巴大帝。阿克巴大帝要他充当宫廷诗人写诗歌颂他的业绩，苏尔达斯拒绝了。可见他不是投靠封建统治阶级的诗人，他始终是一位民间歌手。

苏尔达斯两眼失明。一般人认为他天生就是盲人，关于这方面还有不少带神秘色彩的传说。其实这是不可能的，道理很简单，天生的瞎子怎么可能描绘出各种景色来呢？所以他是后天才失明的。他的名字后来成了行吟盲诗人的别名，现在成了盲人的别名了。

他的思想受宗教影响较深，很早就出了家，对宗教和大神毗湿奴很虔诚，特别是对毗湿奴的化身黑天，更是顶礼膜拜，因此人们把他当作有形派黑天支的虔诚诗人的代表。

苏尔达斯的作品据说有三部，但除了《苏尔诗海》外，其余两部的真实性值得怀疑。

《苏尔诗选》的内容不过是《苏尔诗海》的目录和某些诗的选录，只有很少一部分诗是《苏尔诗海》中所没有的，这很可能是后人根据自己的爱好编选的集子，并加上了自己的一些诗而成。

《文学之波》共包括一百七十多首诗，里面除了极少数几首外，绝大部分是艳情诗，有一部分直接写了性爱。有些人把《文学之波》中的诗与《苏尔诗海》作了对比之后，认为苏尔达斯不可能写这种艳情诗，从而对这部诗的作者是否是苏尔达斯提出了怀疑。

《苏尔诗海》是作者的诗歌全集。最早的本子是1573年的手抄本，这是苏尔达斯去世前后由别人记下来的，内容是写黑天的事迹。后来又发现一个1696年的手抄本，这个手抄本的篇幅更大，全诗虽然仍以黑天事迹为中心，但是有些是与黑天无关的内容，而且全诗的先后顺序也是按梵语作品《薄伽梵往世书》排列的。这个本子最流行。从十九世纪六十年代到现在的一百多年的时间里，先后印刷出版了数十种全本和选本，其中以贝拿勒斯出版的本子最完整，共包括4936首诗。全诗分十二篇（其中第十篇又分上下两篇，实际上是十三篇），各篇所包括的诗多少不一，有的只有几首，而最多的达四千三百多首（第十篇）。每首的长短也不一，最短的只有几句，而最长的达三百多句，一般在十句左右，所以全部诗可能达六万句（译成汉语时有的一句是一行，有的一句要译成两行）。由于这近五千首诗基本上是抒情诗，只有一小部分较长的诗是叙事诗，所以它不同于其他长篇叙事诗那样是一个结构严谨的整体。这些诗不是由苏尔达斯写下来后再演唱，而是演唱出来后由别人记下来的，每首大体都有调（相当我国的词牌或曲牌）。所以说它是歌词或曲更恰当。

据说苏尔达斯创作的诗比现在《苏尔诗海》所包括的近五千首要多得多，到底遗漏了哪些，无从查考。另外，现在的刊行本中哪些

不是他所作，而是记录者或后人加上去的，也弄不清楚。有人估计，有一部分诗肯定不是他的作品。

有一个很重要的问题，就是《苏尔诗海》是一部完全独立的创作呢还是梵语文学中《薄伽梵往世书》的翻译本的问题。不少人认为《苏尔诗海》完全是苏尔达斯的创作，这种看法不符合实际，因为它和《薄伽梵往世书》有着不可分割的关系。有些人认为《苏尔诗海》是《薄伽梵往世书》的译本，十九世纪末出版时书名就是《苏尔达斯用歌词所译〈薄伽梵往世书〉十二篇》，甚至《毗湿奴教派八十四诗人轶事》中也说，苏尔达斯把《薄伽梵往世书》意译成了印地语的伯勒杰方言。这种看法也不确切。为了把两者的关系弄清楚，对这两部作品作些比较是有必要的。

《薄伽梵往世书》分十二篇。第十篇分上下两篇，这两篇共占全诗的近四分之一，黑天的故事集中在这两篇里，显然是作者着重的部分。全诗近一万五千颂，每颂两句，共约三万句诗（译成汉语相当六万行）。《苏尔诗海》也是十二篇。第十篇也分上下两篇，共占全诗五分之四以上，有关黑天的内容也在这两篇中，显然更是作者着重的部分。全诗近五千首，六万句左右。从形式和篇幅来说，两者基本上是相同的。

从内容来说，《薄伽梵往世书》号称描写大神毗湿奴的二十四下凡的故事，其实提到名的只有二十二次，除开两次在未来下凡，还未成为事实，则只有二十次。这二十次中，黑天这一化身的故事最多最完整。其他包括罗摩在内的八次化身，故事虽然完整，但比较简单。其余各次化身有的只干了一件事而没有完整的故事，有的只进行了部分说教，甚至有的只有一个名字而已。值得指出的是：《薄伽梵往世书》中除了毗湿奴下凡故事外，更大量的内容是宙宇起源的传说，其他大神的故事，传说中的帝王世系和家谱，婆罗门修道士仙人的身世，《摩诃婆罗多》中以及其他古代文献中原有故事或人物的事迹的解释和发挥，宗教性的说教和宣传，等等。所谓

下凡故事，往往被淹没在这些未经过系统整理的、零乱而又没有时间顺序的、反复而又重复的叙述之中。有关黑天的故事即使比较完整系统，另外几个故事也有始有终，但是，《薄伽梵往世书》远不是若干长篇故事诗的汇编。《苏尔诗海》也因袭了这一套内容，也不同程度地提到或描写了毗湿奴的二十二次化身。除了有关黑天的部分外，其它的化身故事都很简略。苏尔达斯本人或其诗的记录整理者一方面表明仍然摆脱不了《薄伽梵往世书》的窠臼，而另一方面又摒弃了不少重复和繁琐的部分，使有关黑天的情节更为集中和突出。这两部作品所写内容分量的比较见下表：

	《薄伽梵往世书》	《苏尔诗海》
第一篇	1313颂	343首
第二篇	391颂	38首
第三篇	1415颂	13首
第四篇	1445颂	13首
第五篇	668颂	4首
第六篇	851颂	8首
第七篇	750颂	8首
第八篇	931颂	17首
第九篇	964颂	174首
第十篇（上）	2013颂	4160首
第十篇（下）	1933颂	149首
第十一篇	1367颂	4首
第十二篇	566颂	5首
总　计	14607颂	4936首

当然需要说明的是：在《苏尔诗海》中，虽然某一篇的诗数目很少，但诗句往往很多，这是因为诗人要用比较长的篇幅来叙事，比如第五篇中只有四首诗，可是却有二百七十多句。还有一首有三百三十八句的最长的诗在第三篇里。但即使如此，《苏尔诗海》比起《薄伽梵往世书》来，除第十篇外，其他各篇要简略得多。如果说，苏尔达斯在《苏尔诗海》中只写了有关黑天的内容，即只保留第十篇（上下两篇）的四千三百多首诗，而完全摒弃了其他与黑天无关的描写，那也丝毫不影响其意义和在文学史上的地位。

再进一步从两部作品所写第十篇的主要内容来看，《薄伽梵往世书》着重黑天的童年和少年的生活，但同样地着重黑天成年以后的事迹。《苏尔诗海》则更突出了儿童黑天和少年黑天的形象，这部分就占整个《苏尔诗海》的五分之四以上，而成年的黑天的事迹则很简略。所以描写少年儿童生活的诗大大地超过了《薄伽梵往世书》所写的相同的内容。《苏尔诗海》创作了有关黑天的儿童和少年时代的许多新的情节，比如有关黑天和罗陀的所有情节就是《薄伽梵往世书》中所没有的。不错，罗陀这一形象并不是苏尔达斯的创造，是他直接从维德亚迪间接从梵语诗人胜天那里继承下来的，但这一点总和《薄伽梵往世书》没有关系。此外，《苏尔诗海》中有关《黑蜂之歌》与乌陀出使到牧区的内容也是别开生面的。

最后，我们还可以从写诗的风格作一比较：《薄伽梵往世书》是叙事诗和抒情诗的结合，而《苏尔诗海》则主要是抒情诗。抒情的内容即使相同或近似，但是表达手法却千差万别。

通过以上的对比，我们可以看到，那些主张《苏尔诗海》完全是一部独立于《薄伽梵往世书》的创作的看法是站不住脚的。同样，把它看作是《薄伽梵往世书》的译本也是不妥当的。实际上，《苏尔诗海》是以《薄伽梵往世书》所提供的故事线索为素材，用印地语的伯勒杰方言进行加工改写的一部带叙事诗色彩的抒情诗。如果说真有一些诗可称为意译的话，那也是除了第十篇（上下）以外的部分。

在那些以交代毗湿奴大神其他化身的故事里，的确没有表现出什么创造性和特色。

下面可以进一步分析和介绍《苏尔诗海》的具体内容，特别是篇幅占五分之四以上的描写黑天的抒情诗的具体内容了。

在前面介绍，曾经谈到过有关黑天的神话和传说。梵文文学中从《摩诃婆罗多》、《诃利世系》、《毗湿奴往世书》到《薄伽梵往世书》等作品中关于黑天的故事已经形成了一个传统的框子或模式，一千多年来，许许多多的诗人就在这个框子的范围内一再创作有关黑天的诗。这个形成了传统的框子大体是这样的：

黑天的生父富天和生母提婆吉受黑天舅舅刚沙的迫害，被关进牢房。原来身为小暴君的刚沙曾得到天启，说他的外甥将置他于死地。于是他将富天和提婆吉囚禁起来，以便等外甥一生下地就可以轻易除掉祸根。黑天在牢房里出生了，由于他是大神下凡，他的生父富天得以从容走出牢房，连夜把黑天送到牧区牛庄的一家牧民家。牧民夫妇难陀和耶雪达第二天早上在床上发现了这个婴儿，以为就是自己的儿子。其实耶雪达夜里所生的是一个女婴，被富天换走后交给刚沙了。于是，黑天在养父母的抚育下成长。黑天还有一个哥哥叫大力罗摩，是富天的另一个妻子卢醯尼所生。黑天和大力罗摩在牧区成长为天真活泼的儿童。刚沙得知他所要扼杀的外甥活在牧区后，曾多次派妖魔来残害黑天，可是一个个都被小黑天置于死地。甚至神王因陀罗也出于嫉妒之心，想教训黑天。他派了雷雨之神在牧区下了七天七夜的暴雨，可是黑天却手托大山维护了牧区人民的安全。黑天在牧区成了牧童，他头戴孔雀翎作的“王冠”，脖子上戴着野花做的项圈，腰间穿着黄色裤衩，手拿短笛赤着脚，活跃在牧场和森林。他成了牧童们的好友和同伴，也成了牧区女子们所爱的对象。他和她们游戏，跳舞。他在牧区生活了十六年，刚沙把他和大力罗摩召到京城，想乘机谋害他们。结果，黑天杀死了这个作恶多端的暴君，从监牢里放出生父和生母。自从黑天离开

牧区后，牧区的人民，特别是他的养父养母，牧童和牧区女子怀念他。在他们心里，黑天仍然是顽童，是放牛娃，是调皮捣乱的小淘气，是多情而又有风趣的少年。黑天也怀念牧区的父老兄弟，他曾派使者来劝慰他们。后来他又到多门岛重整王国，也曾来到靠近牧区的地方看过牧区的亲人。

所谓黑天出生和童年少年的生活到此为止，这是抒情诗人们所吟唱的题材。其实，从整个黑天的生平事迹来看，这仅仅是一部分，甚至是很少的一部分。黑天自从杀了暴君刚沙之后，他到多门岛，拓土开疆，铲除了许多暴君和魔君。后来，作为一个半人半神的人物，他在俱卢族和般度族之间纵横捭阖，为般度族的胜利煞费苦心，甚至不惜亲自上阵，掌握战机和形势。他是《摩诃婆罗多》中的几个最核心的英雄人物之一。不过，抒情诗人对他成年以后的英雄事迹一般不太感兴趣，苏尔达斯也是如此。

苏尔达斯根据这个故事线索是怎样写出了四千多首抒情诗呢？原来诗人将黑天出生后到成长为少年这一时期内若干情节挑选出来，集中反复吟唱和描写，形成了许多组组诗，这些组诗中，有的组诗多达二百多首。这些组诗大体集中到以下这些方面：黑天出生，黑天童年，母子之情，偷吃奶油，黑天受责，林中放牧，夏日野游，情侣初会，窃取纱丽，彻夜歌舞，花丛游乐，河中戏水，神王受挫，笛声传信，码头汲水，乞求礼品，伉俪之情，情中生嗔，情中再嗔，情中三嗔，妒火中烧，喜荡秋千，春日之兴，乌陀出使，黑蜂之歌，重新聚首等等。有些组诗有比较长的一首半叙事半抒情的诗作为开头或结束。如果仔细考察，还可以发现各组组诗中包括若干小的组诗。除此之外，还穿插了降妖的故事，从降伏化作喂奶的妖到化作牧童的妖共有十次，但降妖的故事比较简单，形不成独立的组诗。也还有许多诗很难列入某一组组诗之内。

应该提到的是，《苏尔诗海》中的诗既由一个故事串起来，所以从总的看带有叙事诗的某些特点，然而每首诗又有相对的独立性，

它本身又是完整的抒情诗。在叙述故事、交代情节以及涉及到传统神话人物的诗中，诗人经常运用典故，这些典故在印度是家喻户晓、尽人皆知的。即使典故的前后顺序颠倒了，然而对印度本国的听众或者读者来说，都是无关紧要的。有些诗还类似我国的咏史诗，不过诗人咏的不是印度历史上的人物或史实，而是印度神话传说中的故事情节或神话传说中的某个人物。

黑天下凡是一件大事，既有非凡的或者说超世俗的背景，也有世俗的或者说社会的需要。诗人开头用较长的一首诗对此作了交代。接着，诗人用几十首诗来反复咏唱黑天出生的盛况。天神和仙女们为他的出生欢庆歌舞，并洒下阵阵花雨；牧区的姑娘们则奔走相告，传递难陀和耶雪达夫妻生子的喜讯。整个牛庄都沉浸在欢乐和幸福的气氛里。

接着诗人进入了他喜爱的主题，开始刻划黑天的儿童形象。黑天的童年生活是与耶雪达的各种心情特别是母爱交织在一起的。耶雪达象任何母亲一样，精心地护理着孩子。下面的一首诗既表达了耶雪达这位母亲，也表达了所有母亲的普遍真实生活图景。

耶雪达摇摇篮让黑天入睡

耶雪达摇着摇篮，亲着黑天，哄着黑天，
轻声唱着催眠曲让黑天安眠。
瞌睡虫啊，你快来吧！
来让我的宝宝合上双眼。
你为什么还不来到我宝宝的身边？
我的小黑天在向你召唤。
听着催眠曲，小黑天有时合上眼，
有时小嘴还不停地动弹。
耶雪达以为他已经入睡，
她不再给小黑天催眠。
可是小黑天又挣扎着睁开双眼，
于是她只好把催眠曲又唱一遍。

苏尔达斯说：天神和仙人也难得到的乐趣啊！

却由耶雪达一人独占。

这里需要指出的是：《苏尔诗海》中全部近五千首诗后面一般都有苏尔达斯自己另外加上的两句诗。这两句诗有时是发挥性质的，有的是概括性质的，有时是议论性质的，更多的场合则是颂神性质的。在我们看来，这样作显得多余，甚至使人感到有点不伦不类。如果后面稍加改动，有时甚至只把“苏尔达斯说”几个字取消，意义毫不受影响。但是这在印度人看来，却是不可少的。在某种程度上象我国《史记》的不少篇章后面有“太史公曰”、《聊斋志异》各篇后面有“异史氏曰”一样。在我国，也有在诗歌后面另外单独发表议论的，如唐代大诗人白居易写的《乌夜啼》和《双双燕》就是如此，只是诗人的名字没有单独出现而已。

耶雪达对黑天的慈爱，不仅表现在对孩子生活上的无微不至的照看和关怀上，也表现在她看到孩子的成长后的喜悦和骄傲上，还表现在她对孩子所抱的种种美好的幻想和期望上。期望孩子快快长大是母亲们的普遍要求。

黑天开始会用脚走路

母亲以前老在祈求，
如今却亲眼看见孩子走路，
他脚上的铜铃响冬冬，
这声音令母亲喜上心头。
他一会儿趴下，一会儿站起，
这种情景无法用口描述。
妇女们个个争看不休，
都祝福这孩子长命千秋。
他也是苏尔达斯的救主。

前面指出过，很多诗的最后有苏尔达斯单独的议论，有的则带有颂神性质，象这一首就是这种情况。同样，这使人感到不大好理解，一个还是刚会走路的孩子，却成了“救主”，或者被称作“宇宙之

主”、“三界之主”，似乎不太严肃或者说有损于神明的威严和庄重。因为在一般人的传统观念里，神明或宇宙主宰的形象应该是带灵光的圣象，是庄严肃穆的化身，其实在印度教里，特别是膜拜黑天的教派中，黑天的儿童和少年形象更吸引人和更有影响。而诗人苏尔达斯所极力刻画的也正是这种更平凡更接近人们生活的形象。所以，作为幼儿的“宇宙之主”、“三界之主”则是完全自然的了。

苏尔达斯从各个方面描写黑天作为儿童的形象，用各种比喻来表现他的美；通过第三者来叙说他的活泼天真。他看到水罐里自己的影子，看到发亮的房柱上反映出的自己的形象以为是其他孩子，还暗自拿食物去喂呢。他从小贪玩，淘气，甚至满身泥土也不让妈妈给他洗澡。他有时为一些问题和母亲纠缠。他模仿大人挤牛奶，甚至要大人为他去摘取月亮。慢慢长大到几岁以后，他活动的范围更扩大了。他会提出各种问题要求解答，慢慢和哥哥以及其他孩子一块游戏。总之，大量有关这方面的诗集中在“黑天童年”、“母子之情”等组诗里。下面的诗可以看出其性格特点的一般。

黑天和孩子们玩时耍赖皮

黑天，游戏中不看情面，
你输了，达玛赢了，
你干吗这样闹翻天？
你出身的种姓也不比我们高，
我们也不靠你家吃饭。
只不过你家的牛多几头。
你就仗势这样闹一番。
要胡闹的孩子，谁和他玩？
于是所有小伙伴都远远坐在一边。
苏尔达斯说：我的主想和他们一起玩，
他拿父亲来发誓再也不捣乱。

黑天长到六七岁了，他也希望象哥哥和其他孩子一样去放牛。从黑天开始放牛起，诗人在反复描绘和咏唱牧童形象方面写下了

大量的诗篇。这些诗内容比以前更丰富，黑天这一少年儿童形象更鲜明生动，也更受到人们的喜爱。诗人在这些诗里，表达了牧区人民朴素的思想感情，充满了牧民的生活气息。黑天这一个皮肤黝黑的牧童，头上戴着用孔雀翎编的“王冠”，两耳戴着大耳环，背上披着披肩，脖子上挂着野花作的项圈，或者珠子串成的项练，腰间系着黄色裤衩，手里拿着短笛或者放牛的鞭子，身上涂着檀香末，赤着脚来回追赶牛群，或奔跑于森林之间，或带牛群到叶木纳河河边饮水。大清早，牧童们吆喝着牛群，在朝霞升起的时候朝森林出发了；而当太阳西沉，金色的阳光染红大地的时候，吃得饱饱的奶牛、小牛犊跟着它们的小主人，幽闲地迈着步子回家。这真是一幅幅美丽的田园画。下面是黑天放牛的诗：

黑天要去放牛

妈，我要去放牛，我已长大，
你给爸爸说我不会害怕。
有哥哥、纳达、伯达好多放牛娃。
和放牛娃在一起我心高兴。
给我准备好午饭我好带往森林。
我拿叶木纳河水向你发誓愿，
到河里去玩水的事儿我决不干。

黑天到森林去放牛

当黑天看见森林，
他心里特别高兴。
牛走到哪里，
他就和放牛娃一起往后跟。
他对哥哥说，千万别丢下我。
我还要和你来森林。
今天妈妈好歹总算答应，
也许明天不能成行。
你发誓吧，明天你一定叫醒我，当我还睡着未醒。
苏尔达斯说，黑天在一群放牛娃面前，这样

恳求哥哥答应。

妈，我不去放牛

放牛娃都叫我吆喝牛群，
使我跑得疲如奔命。
要是你不相信我说的话，
你可以叫哥哥起誓对你讲真情。
听了黑天的抱怨，
耶雪达气得开了言：
我的宝宝去森林放牛，
不过是我让他去那里游玩，
谁知那些放牛娃，
却折磨我可怜的小黑天！

黑天还是一个淘气的孩子，他有时不讲道理，耍赖皮，甚至偷人家的东西吃，说谎。当然他有时也还受到欺负。

黑天向妈控告哥哥欺负他

妈，哥哥是坏蛋，
他说森林里很好看，
叫大家跟他去玩，
也把我哄了去。
那里长着好多树。
以后他就喊：跑呀，跑呀，这里有吃人的老虎！
我害了怕，身子发抖，急得直哭。
没有一个人把我扶。
我又怕又跑不动，他们一个个在前面跑得快如风。
哥哥还对我说：你是用钱买来的，还装糊涂！
苏尔达斯说：你哥哥说谎是坏蛋，
又碰上了说谎的孩子们作同伴。

黑天不承认偷吃过人家的奶油

妈，我没有偷吃奶油，
大清早你就叫我去放牛，
到傍晚我一直在林中跑个不休，

天黑了我才往回走。
我年纪小，去取吊篮，
怎么会有那么长的手？
放牛娃都把我当对头，
在我嘴上拚命给抹上奶油。
妈啊，你是好心人，
难道你把别人的话当了真？
好象你不喜欢我，把我当外人。
你把这披肩和鞭子拿去吧，
这次你又整了我一顿。
苏尔达斯说：母亲听了不由得开笑颜，
双手连忙搂抱住黑天。

这是很生动的一幕。有人告发黑天偷吃人家的奶油，母亲听了很生气，责备他，还要打他。他不承认，进行狡辩。他举出理由：他成天在林中放牛，不在村子里。另外他还小，只有七、八岁，手很短，够不着挂得高高的吊篮。至于嘴上还残留着奶油的痕迹，那是其他孩子的恶作剧。他不仅振振有词地辩解，还最后倒打了一耙，认为母亲轻信人家的一面之词，竟把自己的儿子当外人。到此还嫌不足，还抱怨母亲错怪了他，威胁不再放牛了。有哪个母亲不为自己儿子这一番表白而感动啊！这一次母亲是轻信了他，上了当。但是当人家一再上门来告发时，她明白了，黑天原来的话都是遁词。关于这个主题，在"偷吃奶油"和"黑天受责"两组组诗中有大量的反映。黑天带着其他小伙伴，三五成群，到人家家里偷吃奶油和其他奶制品。他的手短够不着吊篮是事实，但是他可以踩在小伙伴的肩上，或者想其他办法取下吊篮。耶雪达知道自己轻信了黑天，黑天的话是在撒谎时，他把黑天捆在石臼上，狠狠地揍了他一顿。可是他仍然改不了淘气、调皮捣乱、惹是生非的脾气，因为他毕竟还小。

毫无疑问，苏尔达斯的全部有关黑天的诗中，写他和罗陀以及

牧区的女子的爱情的诗最多。印度有的评论家说，写黑天的诗中可以分为三种感情色彩，一是耶雪达对黑天的慈爱，一是牧童们对黑天的友爱，三是牧区的女子特别是罗陀对他的情爱。人们可以看到，自从黑天童年时代结束，少年时代开始，爱情的各种表现和行动就随之而来，许多组组诗都是以这一主题为中心。诗人通过许多生活细节，如游乐、歌舞、戏水，吹笛来表现黑天对牧区女子的爱，特别是牧区女子对黑天的爱。关于这一部分有的问题是不好理解的，比如当黑天与牧区女子调情时，有的地方说只有七、八岁，有的地方说十来岁，还有的地方说是十一、二岁。虽然有一个地方黑天自己说在牛庄生活了十六年，那已经比较晚了，隔黑天离开牛庄时间很近了。一个十来岁的孩子就那样精于谈情说爱，和异性拥抱、亲吻以及其他种种表示亲昵的动作，甚至发生肉体关系，要知道，牧区的女子有一万六千之多，这样描写是不合情理的。如果说，自从黑天出生，他就带有神性的一面，他的多次降妖使牧区人民对他是天神下凡已经毫不怀疑，而实际上和一万六千女子歌舞时也是用分身法；对这些暂且不必过分认真的话，那么，对这一万六千已婚女子又怎么理解呢？诗中反反复复一再说明当她们听到黑天吹笛，她们急于从家中出来要和黑天一同歌舞时，她们放下手中的活计，丢开自己的孩子，无视自己的丈夫，甚至不理会家中长者的阻挠。黑天和这样的一些女子保持暧昧的关系，甚至肉体关系，而且公开宣称他是她们的丈夫，她们是他的妻子，这样的爱情算什么爱情呢？照我们看来，这种爱情是不道德的，至少是不可取的，更不值得歌颂赞扬。当然，我们可以从前后的一些诗里找到解释的，这就是我们在前面曾一再提到过的黑天教派的一个特点，把对黑天的爱作为一种膜拜神的手段，成千上万的女子是众多的“小我”或“灵魂”，她们只有通过爱才能达到膜拜黑天的目的。如果说这是神明对众多的“小我”或“灵魂”的一视同仁，那么为什么牧区的女子和罗陀还要争风吃醋，特别是当她们知道黑天竟和一个驼背的侍女

相好时妒火中烧呢?这怎能用宗教的感情来掩盖明白无误的世俗的(即社会性的)爱情呢?所以黑天这一多情的风流少年的形象未免要带上花花公子的色彩。

这是从整体来说,如果从局部着手,我们的确可以看到不少描写细腻生动的爱情抒情诗。比如在初识阶段,黑天看见了罗陀,当时黑天正准备挤牛奶,可是由于他两眼望着罗陀,心不在焉,竟找到公牛挤奶,工具也弄错了,最后移到奶牛身边挤奶时,牛奶未流进容器里,溅满一地。又如罗陀思念黑天心切,又不好对自己的父母说,她故意摔倒装病,使得她的父母只好把黑天请去给她治病。她用这种办法终于见到了黑天。

还有必要谈谈《黑蜂之歌》。当黑天离开牧区之后,牧区的人民怀念他。他派了一个使者乌陀来劝慰他们。正当乌陀向牧区的女子作解释时,飞来了一只大黑蜂。于是她们借题发挥,用双关的口气抱怨黑天不念旧情。后来她们和乌陀争论到用什么手段或途径达到和黑天(神明)的统一(结合)她们认为应该是通过具体的爱,乌陀也被说服。这一段对话就是《黑蜂之歌》。这是被交口称誉的一组诗。虽然里面的哲学宗教色彩较浓,但也有不少清新的诗。比如一个牧区女子怀念当年的黑天,如何给她挑出了刺,如何在她饥饿时爬到树上给她摘果子,如何在天下雨时拿出披肩给她遮雨,这些都写得情深意切,感人肺腑。下面也是比较清新而生动的一首。

自从他弃我远离,
使我心头无限伤悲。
有一天我睡卧在床,
梦见他回到了这里。
他脸上露出微笑,
轻轻挽起我的手臂。
醒来才知是梦境,
可再也无法去寻觅。

我好比失去配偶的鸳鸯水中栖，
看到自己的影儿误作配偶心欢喜，
一阵风来影儿无踪迹。

我们对苏尔达斯的《苏尔诗海》大体上作了一个粗略的介绍，现在再谈谈诗人的创作思想。诗人所描写的黑天在最原始的传说中可能是牧民自己创造的英雄，后来有人为了提高他的地位，把他说成是出生于贵族，接着又把大神化身下凡的事迹附在他身上。所以黑天就有了三重身份：神的化身，贵族的公子，作为牧童的平民。苏尔达斯突出了黑天的平民身份，把神的化身的身份和贵族公子的身份降到次要的地位。这反映了诗人的民主精神，也许正由于这一点，苏尔达斯的诗歌几百年来一直受到人民的喜爱。人民大众感到黑天是他们自己中间的一员，他生活在他们中间，和他们同劳动，同呼吸，共命运。而且黑天不仅是他们中间普通的一员，他具有极大的超凡的能力，成了他们的杰出代表。同时，他还是他们的保护者，他可以为他们消除灾难和祸害（不管是以神或妖的面目出现）。总之，在黑天身上，人民群众寄托或看到了自己的理想。这就说明了苏尔达斯是富有人民性的诗人。

从《苏尔诗海》的第一篇里，我们看到苏尔达斯写有关罗摩故事诗时选择了罗摩不讲究种姓的高低，吃了低等种姓女人送给他的果子。提到成年人黑天去到由低等种姓女仆生下来的维杜罗家里作客。这都反映了作者对种姓制的态度。而在绝大部分诗里，他根本连种姓这个词都没有提到，可见他对此不感兴趣。不消说，苏尔达斯是虔诚的宗教徒，在第一篇和其他某些篇章里，他在祈求大神给以解脱时，把自己说得极端渺小卑微，在这点上，他和其他所有虔诚派诗人是一致的。所以，他的诗里带上宗教精神和宗教感情是自然的。

苏尔达斯继承了维德亚伯迪的传统，间接继承了梵语诗人胜天，更主要的是他发展了他们的民主性的内容和各种表达手法，使

黑天这个人物更丰满，更受人喜爱。不过由于反复咏唱，必然出现重复，使人有雷同之感。

在印度，有"苏尔达斯是太阳，杜勒西达斯是月亮"的说法。这是对苏尔达斯的一种偏袒。其实他们两人都是中世纪的大诗人，但从影响来说，杜勒西达斯却超过了苏尔达斯。

第五章　杜勒西达斯

自从梵语史诗《罗摩衍那》问世后，两千年来，印度各种语言（包括梵语）中，以罗摩故事为题材改写的长篇叙事诗很多，杜勒西达斯的《罗摩功行录》是影响最大的一部。

杜勒西达斯（1532—1623）生平的可靠而确切的材料并不多，但传说不少。一般都带上了宗教神秘色彩。较可靠的生平如下：他生于北方邦阿拉哈巴德附近的农村婆罗门家庭。出生后不久死了父母，从小受了不少折磨和痛苦，曾不得不沿门求乞，后来被人收养。青年时期遇到一个师父，于是随师在贝拿勒斯学习梵语和宗教经典，聆听师父讲毗湿奴大神化身下凡为罗摩的故事。长大后也曾结婚过，后离家修行。他一生中大部分时间是在印度教的几处圣地度过的，也曾周游过许多地方。他有着各种生活经历，接触过社会上各种各样的人物，包括当时的诗人、宗教家、修行人和贵族。他也曾从事过许多宗教活动。后来他在阿逾陀开始写他最重要的作品《罗摩功行录》，在贝拿勒斯写完。他的晚年是在贝拿勒斯度过的。

杜勒西达斯是一个很虔诚的印度教徒。他一方面追求解脱，另一方面也关心世俗生活。虽然他很早就抛弃妻子和家庭成了修行人，可是他也知道社会上人民群众的疾苦，并且很想为苦难的人民找一条出路。于是，他提出了他的社会理想——罗摩王朝，个人理想——膜拜大神的化身罗摩。

他的作品共有十二种，全是诗。最主要的是《罗摩功行录》，其次还有《谦恭书》、《歌集》、《双行诗集》、《黑天歌集》等等。

《谦恭书》共包括二百七十九首诗，各首都是独立的。这是些抒发宗教感情的诗，其中主要是歌颂罗摩、毗湿奴、湿婆以及其它天神，另外就是歌颂传统罗摩故事中其他正面人物。在主要歌颂罗摩

的诗中，分别吟唱了罗摩事迹中的一些细节。诗人给他加上了各种美好的称号，自己则是以一种极其渺小卑微的身份来祈求罗摩的保护，并期望罗摩解脱他。

《歌集》也是写罗摩故事的诗，也分作七篇，共三百二十八首诗。前两篇就有诗近二百首。这部诗抒情多于叙事，主题还是歌颂罗摩，但是没有突出其神性，倒是将他作为一个人来刻画的，甚至降妖的事也很简单地一笔带过。

《双行诗集》有一定的特色，包括了一些较好的诗。这部诗共收诗五百七十三首。其中约有两百首仍然是写有关罗摩故事的诗，有少量的诗和《罗摩功行录》中的诗句相同。这种诗并没有什么新的内容。其它三百多首一般是格言诗。这些诗中有的反映了某些真实的社会现象，比如诗中说社会上有些人穿的衣服很华丽，而内心却很丑恶；说一个人一旦发财成了富翁，他就会变得盲目不顾一切。有的诗反映了一定的生活真理，比如诗中说真正的朋友在患难中才能分辨，英勇的行动在战场上才能表现；坏人和好人相处也不会变好，正如毒蛇生活在檀香木的林中仍然有毒；损害别人取得的荣誉，其污点永远也洗刷不掉。还有的诗给人以教诲、告诫、处世的经验。如有的诗中说要提防坏人的甜言蜜语，能避开口蜜腹剑者为大智；坏人一时变好必有所图，正如蛇进洞必须把身体伸直；可以在大雨滂沱时不让雨点沾身，而躲过坏人的诅咒则不可能；敌人已经来到面前，再赶筑城堡是白费力气。还有一部分诗谴责了国王，说不好的国王象传说中的某某暴君一样，还说世上昏君使人走向毁灭等等。

第一节 《罗摩功行录》和《罗摩衍那》的关系

杜勒西达斯最主要的作品是长篇叙事诗《罗摩功行录》。这部长诗与梵语史诗《罗摩衍那》的关系类似《苏尔诗海》和《薄伽梵往

世书》的关系，所以应该简单谈谈《罗摩衍那》，并扼要地进行一些比较。

罗摩故事成书以前流传了很长时间，后来由一个叫蚁垤的修道士仙人写成了《罗摩衍那》。这在本书古代文学部分中介绍过了。继蚁垤仙人的《罗摩衍那》出现之后，梵语中又出现了其他作者写的以罗摩故事为题材的长篇叙事诗，其中以十四、十五世纪的无名氏的作品《神灵罗摩衍那》较有名。杜勒西达斯写《罗摩功行录》时更多参考了《神灵罗摩衍那》而不是蚁垤仙人的《罗摩衍那》。可是罗摩故事最早形成书面作品是《罗摩衍那》，应该拿《罗摩功行录》与它作比较。

《罗摩衍那》共分七篇，约二万四千颂，相当汉语九万六千行。现在出的精校本，经过编辑整理后不到一万八千颂，相当汉语七万多行。《罗摩功行录》也分七篇，相当汉语四万多行。

《罗摩衍那》的中心故事可以说是所有以罗摩事迹为题材的长篇叙事诗的共同内容。当然也是《罗摩功行录》的主要情节。所有这类作品都在这个大框架内各自去表现自己的特点。要把《罗摩功行录》和《罗摩衍那》作全面的对比需要专门的论述，这里只能大体谈谈两者在各篇中所写主要内容的异同。

第一篇《童年篇》：《罗摩衍那》开头写了一些神话传说故事，与主题没有什么关系。接着又讲诗人如何创作这部长诗。正式故事开始时写十车王求子，天神下凡投生。罗摩四兄弟出生、成长。罗摩和弟弟罗什曼那被众友修道士仙人带往森林降妖。接下去是关于众友仙人过去的故事。这个故事很长，与主题毫无关系。罗摩参加择婿典礼，和从垄沟里被人犁地时拾起来的悉多结婚。这一篇情节较多，很多与主题无关，不过中心在于写罗摩出生的背景和他的长大成人。《罗摩功行录》的开头也有神话故事，但简单得多。主要是写有关湿婆大神和雪山神女的神话。目的在于说明罗摩的神性。接着详细交代了毗湿奴大神为什么下凡，十首王的来历。然后才是十车

王求子，罗摩少年时随众友仙人到森林灭妖，直到结婚。从结构来说，《罗摩功行录》比较严谨，除了开头某些情节外，一般都与中心主题有些关系。另外，在《罗摩功行录》中，悉多并不是被人从垄沟里拾来的，她生来就是公主。还有一点应该指出，在《罗摩功行录》中，从开始就着重宣传罗摩的神性，甚至在他还是一个婴儿时就显露了他那代表了整个宇宙的法身。

第二篇《阿逾陀篇》，《罗摩衍那》的中心是宫廷的内部矛盾以及罗摩的流放。故事从十车王准备让罗摩即位开始直到婆罗多迎回罗摩未成带其鞋子归来代为摄政为止。这是比较复杂和矛盾冲突较多的一篇。显然作者花了不少力量去处理这种错综复杂的矛盾。《罗摩功行录》中，这一篇是作者最着重的。所占篇幅也最长，占全诗的四分之一强。作者对王位未能由罗摩继承的问题处理得比《罗摩衍那》简单。它主要是着重两个情节，一是罗摩即位未成前往森林，另一是婆罗多去请罗摩回来。因此，重点是刻画这两个人物。此外，《罗摩功行录》还改变了《罗摩衍那》中一些人的性格，没有写罗什曼那对父亲十车王和婆罗多的怨恨、不信任、甚至想杀害他们，也没有写罗摩对父亲和婆罗多流露什么怨言和不满。罗什曼那只有在不明婆罗多到森林去的意图时才表示一点疑心。

第三篇《森林篇》：《罗摩衍那》写得比较简单。中心内容是罗摩和修道士仙人们的活动以及修道士仙人们的一些故事。另外写悉多被劫的始末。《罗摩功行录》写得更扼要，篇幅几乎只占全诗的二十分之一。中心是悉多被劫的经过。在这里，还有一个并非不重要的改动。即十首王劫走的悉多，并不是真身，只是一个幻影，真的悉多已经被罗摩隐避了起来。这一改动也不是杜勒西达斯的创造，是从《神灵罗摩衍那》中借用过来的。这样一来妻子被劫的痛苦远不如《罗摩衍那》中所写的那样真切。在这一篇里，《罗摩衍那》写悉多和罗摩都曾大肆责备过罗什曼那，好象一个主人对待仆人一样。而在《罗摩功行录》里，则完全是“兄友弟恭”的关系。还值得注意的

是，《罗摩衍那》把罗摩写成一个受难的人，而《罗摩功行录》则始终突出了罗摩的神性，甚至他公开宣扬自己的万能。

第四篇《猴国篇》：《罗摩衍那》写罗摩兄弟到猴子国，帮助猴王须羯哩婆取得王位直到哈奴曼准备渡海。《罗摩功行录》写得很简单扼要。篇幅还不到全诗的三十分之一。这是因为《罗摩衍那》重复转述较多，《罗摩功行录》比较精练。另外，《罗摩衍那》中罗摩帮助须羯哩婆射死其兄的正义性是值得怀疑的，似乎罗摩为了获得盟友而不择手段。而《罗摩功行录》中则写得合情合理了，它突出须羯哩婆受的迫害，他的哥哥完全是非正义的一方，被罗摩杀死是罪有应得。

第五篇《美妙篇》：《罗摩衍那》突出了哈奴曼的活动，从渡海到火烧楞伽岛回来，篇幅也不短，主要是层层转叙和复述哈奴曼的事迹显得既噜嗦，又累赘。《罗摩功行录》也写了哈奴曼这一行动过程，但除掉了繁琐的描写和转述，而且把十首王的宫廷议事和其弟维毗沙纳投奔罗摩的情节也包括在这一篇里，篇幅约占全诗的二十分之一。

第六篇《战斗篇》（《罗摩功行录》中称《楞伽篇》）：《罗摩衍那》写十首王的弟弟维毗沙纳投靠了罗摩。双方进行大战，罗摩获胜，悉多受火的考验后回到罗摩身边，罗摩回国即了王位。这一篇占全诗四分之一。《罗摩功行录》写得比较扼要，把罗摩即位的情节放到下一篇去了，同时它还摒弃了罗摩对悉多不满的情节。由于罗摩早就以大神自居，劫走的悉多只不过是一个幻影，没有对悉多不满的任何依据。此外，罗摩经常喋喋不休地自我吹嘘和美化，反复讲自己是毗湿奴大神下凡，所以不象《罗摩衍那》在这一篇末尾才由大梵天下来亲口点明罗摩是毗湿奴的化身。

第七篇《后篇》：两者所写内容几乎完全不同。《罗摩衍那》详细地交代了十首王和其弟弟的历史以及哈奴曼的来历。还写了罗摩残忍地抛弃已怀孕的悉多并为自己的行为作宿命论的辩解，最后

再会面时悉多愤怒投入地母的怀抱；还写了罗摩杀死了无辜的低等种姓的人以及另外一些与主题无关的故事。《罗摩功行录》则摒弃了上述情节。写了自罗摩即位后的太平盛世、悉多生子，这一篇自始至终都贯穿了对罗摩的歌颂和宣传膜拜罗摩可以得到解脱和其它一切。特别是通过乌鸦和大鹏的对话以及它们的现身说法来增强其说服力，达到最大的宣传效果。最后诗人还亲自直接进行了一番说教。

从以上的主要内容和情节的对比可以知道：《罗摩功行录》是以《罗摩衍那》(加上《神灵罗摩衍那》)为蓝本，用印地语(具体地说是用印地语中的阿沃提方言)加工改写而成。所以，首先要肯定《罗摩功行录》并不是一部完全独立的创作，但是它绝不是一部简单的意译作品。杜勒西达斯在写《罗摩功行录》时表现了自己的创造性。无论是对罗摩故事的剪裁和情节的取舍方面，或者是在重点的选择和删繁就简方面，特别是在人物的刻画方面，都使作品与《罗摩衍那》有很大的不同，而具有自己的特色。

第二节 《罗摩功行录》的内容和得失

杜勒西达斯为什么要写《罗摩功行录》?是单纯为了把罗摩故事普及到广大的人民群众中去吗?如果不是这个目的或者说不是主要目的的话，那么他的目的是什么?进一步说，当时的社会背景对他提出了什么要求，使他自觉或不自觉地要写这样一部作品来满足自己和社会的需要呢?他从《罗摩衍那》里发现了哪些是他所需要的，哪些是他所不需要的呢?从他的选择和取舍中，以及从他增补的细节中可以看出诗人的思想感情和倾向，从而找到上述问题的解答。

《罗摩衍那》和《罗摩功行录》的产生各有其历史时代，两者相距的时间至少是一千几百年，甚至二千年。从社会性质来说，前者

产生的时代至早是奴隶社会晚期，至晚是封建社会早期。而后者则肯定是十六世纪后期即封建社会晚期的作品。

首先我们从两部作品的中心内容谈起。第一个中心是王室内部矛盾——即罗摩的失去王位和流放森林；另一个中心是罗摩失去了妻子和经过战斗救回妻子。这两个中心又通过了罗摩这个人物连结在一起的。

无论是在奴隶社会，或者是在封建社会，王室内部的争权夺位的斗争是屡见不鲜的，甚至可以说层出不穷。斗争的形式往往变得很尖锐，甚至流血，并引起社会的动荡不安和人民的受苦受难。这一形势就给为王朝的命运和人民的疾苦而操心的思想家、政治家和文人提出了任务：如何妥善地解决这种矛盾，使王室的统治得到巩固，使人民能安居乐业。《罗摩衍那》和《罗摩功行录》都提出了同样的解决方案，就是通过矛盾的中心人物的自我牺牲。在这两部作品里，就是通过罗摩的自愿去森林，把王位让给弟弟。尽管两部作品用了很多转弯抹角的手法，把矛盾的根源归咎于一个老宫女，把十车王说成是过去曾答应过小王后两个要求，不能失约，甚至于说成命该如此等等。但是揭开那一套掩盖的手法一看，核心就是赤裸裸地夺取王位的斗争。从作者们的思想看来，他们所提倡的办法是一种理想的解决办法，没有发生什么大的冲突，更没有流血，人民并没有因此而遭殃。罗摩高高兴兴让位，婆罗多坚决不肯即位，最后，兜了一个大圈子，仍然是罗摩回来即位当王。

这确实是一个理想。在奴隶制社会或封建社会的现实生活中一般是不会有这种事实的。奴隶主或封建主由于自己的阶级本性不可能宽宏大量，不可能有这种谦让精神。中国古代奴隶制社会里，郑庄公和共叔段之间不是通过战争来解决的吗？公子小白和公子纠不也是这样的吗？而就在印度，杜勒西达斯写了《罗摩功行录》之后不久，莫卧儿王朝的几代皇帝，不就是子杀父，父杀子，兄弟相残的最好例证吗？内部斗争的结果，不仅引起骨肉相残，而且诉诸

战争，人民也受其害。

古往今来，不管是在印度还是在中国，这种例子是太多了。不错，中国古代的确有几个受到称颂的人物，如伯夷和叔齐，泰伯和仲雍，还有李札、申生等人。他们的事迹在多大的程度上是被美化或加工出来的，姑且不论。就算全都真实无误，那在成千成万的奴隶主和封建主中不是凤毛麟角吗？

由于作者们自认为找到了最理想的解决方法，于是就按这个标准，把种种理想的最高品德装饰在他们自己所刻画的人物身上，美化他们。如果说，《罗摩衍那》由于当时的条件，他笔下的一些人物虽然达到了当时的理想标准，但毕竟还有点“粗糙”，或者换句话说，有时还露出一些真实心情的尾巴（比如罗摩、罗摩的母亲和罗什曼那还是在某些场合表示过不满，特别是罗什曼那表现得义愤填膺），那么，在《罗摩功行录》里这些都没有了，这些人物都成了“十全十美”的人物。而且，《罗摩功行录》自始至终都赋予罗摩以神性，在这方面，大大超过了《罗摩衍那》。如果说，《罗摩衍那》所树立的道德准则和理想无论是对奴隶制晚期来说，或者对封建社会早期来说，还是比较先进思想的话，那么，在一两千年后，处于封建制度已经腐朽的时期所产生的《罗摩功行录》，在刻画自己的主要人物——罗摩、婆罗多和其他次要人物时仍然沿袭原来的道德准则和理想，却已经大为减色，至少不算什么新的东西了。

既然如此，这个“十全十美”不符合其阶级本性的人物为什么那么受人民群众的喜爱？为什么这个一再被美化的人的吸引力历久不衰？为什么评论家们也认为《罗摩功行录》最成功的地方是塑造了罗摩和婆罗多等不朽的形象？这就涉及到封建社会的共同道德标准和劳动人民的道德标准的问题了。在封建社会里，封建主阶级有其阶级道德，被压迫阶级也有自己的阶级道德，两者是有原则区别的。但是，由于一个民族的各个阶级的思想又往往互相渗透和影响，加上共同的历史传统、地理环境、风俗习惯、语言文化、性格

特质等等，形成了民族内部相对的一致性。这种一致性特别表现在受到外来民族侵略时，会很快形成各个阶级的同仇敌忾的最高道德精神。这种共同的道德精神的出现反过来又证明它不是凭空出现的。它原来就深深扎根在各个阶级的土壤中。当然这种一致性不仅表现在同仇敌忾上，平时还表现在其它方面。所以，杜勒西达斯在刻画罗摩和婆罗多等人物形象时所采用的道德标准和理想有两个来源。一个是全民族的共同道德和理想，一是劳动人民的道德和理想。他用这两种道德和理想装饰和美化了他的人物，所以在广大的人民群众中很自然地引起共鸣。使人民群众感到这些人物很亲切、真挚，富有历久不衰的魅力。

杜勒西达斯用这种道德的色彩，精细而巧妙地涂抹和描绘了他的人物形象。下面是他描绘婆罗多的一节诗：

侨萨里雅一见婆罗多连忙起身迎，
哪知她突然昏倒在地人事不省。
婆罗多见此心如痛难忍，
扑倒在母亲脚前大放悲声。

叫声母啊，让我看一看父亲，
哪儿是兄嫂和弟弟他们一行？
吉迦伊为何出生在人间？
为何不是无儿无女人？

生下我这不肖子，
万古千秋背骂名。
三界只有我最不幸，
只因我，母啊，你这样悲痛万分。

只因我，父亲归阴，哥哥放逐森林，
只有我才是一切灾难的祸根。
好比一场大火烧毁了美好的园林。
我心头悲痛难忍又悔恨。

憍萨里雅一听急忙挣扎站起身，

双手抱着婆罗多两眼泪如倾。

这节诗写婆罗多从舅舅家回来，已经知道了所发生的一切。他悲愤地责怪生母，特别是自己承担罪责，怎么不使即使不是生母的憍萨里雅感动呢？

还要提到的是杜勒西达斯所处时代的具体背景，即与产生《罗摩衍那》不同的条件和特点。首先是宗教改革运动，这个宗教改革运动既反映了改革社会的愿望，也是印度教和伊斯兰教两种宗教和文化相互冲击和影响的结果。宗教改革家提出人人可以膜拜罗摩，即在宗教面前人人平等的理想，对那种不准低种姓拜神的禁锢是一种革新。当然在宗教面前人人平等只是在为低等种姓争取到拜神的权利这一点上，因为种姓制度的主要方面原封未动。杜勒西达斯就是把这种改革通过文学作品表现出来的，所以在他的诗里，低等种姓的人可以得到解脱，罗摩对待低等种姓的人并不歧视，最说明这一点是他摒弃了《罗摩衍那》中罗摩杀死拜神的首陀罗这一情节。在这一点上他超过了蚁垤仙人，虽然从总的来说，他是维护种姓制度的。

至于两部诗的另一中心，即罗摩的妻子被劫和经过战争救回，却反映了社会正义和非正义的问题。罗摩在这个问题上是受害者，他所进行的战争是正义的战争。十首王代表了邪恶势力，抢人家的妻子是应该受到谴责的，何况他还是一个无恶不作的妖王呢！这两部作品的作者是站在正义方面，支持和歌颂正义的战争。甚至支持十首妖王的弟弟投靠罗摩这一方，而没有宣扬愚忠或者超正义的“弟恭”。如果说，两部作品都歌颂了罗摩这一英勇人物的英雄业迹，那就是贯穿在整个第二个中心情节里的内容。作为被放逐森林的王子又遭到了不幸，要战胜劫走妻子的妖王，力量单薄。可是他不气馁，寻找盟友。经过和敌人的反复较量，终于取得了胜利。这是他坚强的毅力、顽强的斗志、不屈不挠的精神以及大智大勇所换来

的结果。

这里需要指出的是：前面提到《罗摩功行录》中的悉多并没有被十首王劫走，被劫走的是她的幻影，这一点罗摩连罗什曼那也没有让知道。这一重要改动的后果：罗摩失妻的悲哀就不真实了，罗摩和罗什曼那寻找盟友共同找悉多就是假戏真做，讨伐十首王并置他于死地就既是师出无名，又是惩罚过分。如果说十首王其他罪恶很多，被杀死是罪有应得，那这是另一问题了。可惜的是杜勒西达斯这种改动所引起的问题还没有受到应有的重视。

作为陪衬，两部作品写了猴子国的国王被其兄占去妻子的情节，也想说明他们之间的正义和非正义。关于这个问题，《罗摩衍那》处理得比较粗糙，甚至可以说处理失败。因为须羯哩婆的妻子固然被其兄占去了，但以前须羯哩婆当王时也占了嫂子，甚至在罗摩射死其兄之后，他再当王时又占了寡嫂。所以单纯指责须羯哩婆的哥哥是不公道的。实际上这一情节也有损罗摩的形象，显得罗摩为了获得盟友而不择手段。《罗摩功行录》则处理得较好，只写了须羯哩婆的妻子被其兄占去了，这才真正起了陪衬的作用，正如十首妖王劫走悉多一样，强占人家的妻子是不正义的行为。

《罗摩衍那》肯定并歌颂了罗摩和悉多的一夫一妻的美德，这在当时的社会里是非常难得的，这是蚁垤仙人宝贵的思想。但是，悉多最终仍被罗摩抛弃，她投入地母的怀抱，实际上是用自尽的办法提出了强烈的抗议。关于对这一情节的处理，其目的也许是蚁垤仙人为了揭露当了国王的罗摩，不念旧情。杜勒西达斯继承了一夫一妻制的思想，这仍然是可贵的。但更可贵的是他认为悉多被遗弃的情节是不可接受的，他摒弃了这一段，把罗摩和悉多的第二次分离改成了美满的伉俪之情。

《罗摩功行录》和《罗摩衍那》一样，曲折反映了当时的现实社会。王室内部矛盾的丑恶是被两部诗的作者美化过去了，但猴子国王室兄弟相残的内部斗争何尝不是奴隶社会和封建社会王室的真

实写照呢？尤其是十首王，他正是奴隶社会残暴的奴隶主形象。《罗摩功行录》还直接描写了当时的"争斗"时代。所谓"争斗"时代，按照印度教传统的解释，是继"圆满"时代、"三分"时代、"二分"时代之后最坏的时代。这个时代毁灭之后，世界又重新回到"圆满"时代。杜勒西达斯虽然经过了一些转弯抹角的解释，但仍然写出了当时的部分现实。他写道：

"争斗"时代无四阶段、不分种姓，
男男女女都反对吠陀经。
婆罗门出卖吠陀，国王鱼肉人民，
吠陀经的教义没有人遵循。

人们个个都独断专行，
会吹嘘的人算是婆罗门，
伪君子和愚弄人的骗子，
人们都尊之为圣人。

抢劫别人的财富算精明，
欺骗的行为算善行。
有人撒谎和胡作非为，
"争斗"时代都当成高尚的德行。

干害人勾当的人，
他感到光荣和受人尊敬。
彻头彻尾的胡言乱语，
"争斗"时代却奉为福音。

诗人还写了其它一些黑暗现象，写到人民痛苦，没有幸福可言。然而作者并不是真正站在人民群众的立场上，所以他的好坏标准并不是当时人民群众的标准。比如，他把不讲种姓也当成了社会的坏现象，把低等种姓不满婆罗门当成罪恶事实。这反映了他维护种姓制度的观点。

《罗摩功行录》还提出了一个理想的王朝——"罗摩王朝"（太平盛世）的蓝图。诗中写道：

罗摩王朝没有人身痛苦，
也没有天灾人祸流行，
所有的人相亲相爱，
都把吠陀的教义来遵循。

没有夭折，没有呻吟，
所有的人健美无疾病。
没有痛苦也没有穷困，
没有愚昧也没有不祥的象征。

所有的男女都慷慨舍己为人，
个个都给婆罗门当仆人，
所有的男人只娶一个妻子，
妻子也诚心用言行侍奉夫君。

林中树木四季长青，
大象和狮子双双同行。
走兽飞禽不相残害，
相互增长和睦的友情。

在这里，诗人仍把充当婆罗门的仆人作为太平盛世的现象，这也是与他维护种姓制度的观点分不开的。他这样描出一幅太平盛世的图景想说明什么呢？这一方面表明了他对当时封建王朝的现实不满，另一方面他又规劝封建主，要他们建立象罗摩王朝一样的社会。对人民来说，这也是一个理想。在封建社会里，当阶级矛盾没有激烈到白热化时，人民群众往往把希望寄托在圣君明主出来重建社会新秩序，使人民能够安居乐业。这种理想也会使人民为实现它而进行斗争。

《罗摩功行录》在刻画人物方面被认为是非常成功的。它细致地刻画了罗摩和婆罗多这两个最主要的人物形象。如果说由于给罗摩加上了所有的理想道德并涂上灵光，成为庄严肃穆的神的化身，特别是他自己那套自我吹嘘和自我颂扬使人感到有些作呕的话，那么婆罗多这个人物却是生动的。他也是一个体现了完整道德

的人物。他合理地处理了他所处的复杂环境和复杂形势，他也以光明磊落的胸怀对待周围的人物。他受到了罗摩的信任，他的行动消除了罗什曼那的误会，他也获得了罗摩母亲的母爱。

《罗摩功行录》和《罗摩衍那》一样宣传了印度教，宣扬了膜拜作为神的化身的罗摩，而且大大的发展了这一思想。结果，罗摩的神性突出了，通过许多细节、罗摩的直接说教、罗摩的崇拜者的现身说法来证明膜拜罗摩是唯一的解脱道路和人生万灵圣药。无论什么人，只要对罗摩虔诚，就可以解除痛苦，可以升入天堂，免除罪孽。前面我们说过，作为虔诚运动，宣传人人可以膜拜罗摩，在打破婆罗门垄断宗教方面是有作用的，带有在宗教面前人人平等的色彩，这是对传统保守的宗教的一种改革。不过，宗教本身却给人带来不了幸福。象《罗摩功行录》这样大力宣扬，甚至在《后篇》中精心设计乌鸦和大鹏关于罗摩的现身说教，都是集中的宗教宣传。

虽然作者对当时社会是有些不满的，而且幻想一个太平盛世轮廓。可是，他毕竟不是叫人去改造那个社会，更谈不上号召人民去摧毁它或推翻它。结果，他把人们引向了虚无的宗教，使人忘记自己的困难处境，逃避现实。这种说教正投合了一切统治阶级的心意。封建统治阶级希望人民群众不去注意他们被剥削受压迫的地位，服服贴贴地忍受宰割，把希望寄托在宗教、天堂、来世上。应该说，这种思想无论在当时或其后所起的作用都是消极的。

《罗摩衍那》中给婆罗门作了宣传和歌颂，这是作品整理加工和增补者蚁垤仙人对本种姓的自我吹嘘，本来就是糟粕。《罗摩功行录》大大地发扬了这种落后思想，尽力宣扬了种姓制度的神圣不可侵犯和婆罗门的至高无上。婆罗门这个高等种姓掌握着文化，自古以来就是奴隶主和封建主的维护者，而且他们还掌管宗教。印度古代的典籍和文学作品，几乎都打上了婆罗门这一寄生阶层的思想烙印。《罗摩功行录》对婆罗门的歌颂达到了新的高度。作者把最低种姓向婆罗门瞪眼相问他们辩论自己为什么比他们低贱，当成

社会罪恶之一。他对人们说：

世界上最神圣的事情，
就是诚心用言行膜拜婆罗门。
有人真诚地侍奉婆罗门，
修道士仙人和天神都对他高兴。

不仅如此，作者还通过罗摩这个至高无上的大神的化身说：

有人抛弃一切虚伪诚心敬奉婆罗门，
我和梵天、湿婆等众神都俯首听命。

还有什么比这更高的地位呢？婆罗门的地位简直还在三大神之上了，作者有时还更露骨地说：

即便诅咒人、打人、骂人，
这样的婆罗门也值得尊敬。
圣人说：一无是处的婆罗门仍值得崇拜，
完美无缺的智者首陀罗也不值得尊敬。

作者强烈的种姓歧视和种姓偏见到了这种地步：不好的婆罗门也是好，低等种姓中好的也是坏。作者还赋予了婆罗门非常灵验的诅咒武器，被诅咒的人无论作多大的努力也摆脱不了其严重后果。在《罗摩功行录》的前面一部分里，不少的人，包括国王和天神，只因婆罗门的诅咒，就无缘无故地变成了妖精，连最高的大神也逃避不了。

所以，《罗摩功行录》中充满了对婆罗门的讴歌。婆罗门在各种场合和时机，都有优先权和特权。作者还通过乌鸦的自述，对婆罗门大力吹捧，对首陀罗平白进行谴责。作者认为种姓的区别是先天的，不能更改的，反对婆罗门就是大逆不道。众所周知：印度种姓制度是封建制度最落后最残酷的表现之一，维护这个制度就是维护婆罗门在精神上奴役低等种姓的不合理性，也就是维护他们的寄生性和承认他们有奴役、压迫、剥削低等种姓的特权。直到今天，印度种姓制度的残余势力还顽固地不肯退出历史舞台，《罗摩功行录》是起了一定的巩固作用的。

《罗摩功行录》发展了《罗摩衍那》中的宿命论和虚无主义的观点，作者认为现实社会是空幻的，实际上并不存在。世界上的一切都是出自大神的安排，非人力所能左右。作者写道：

享福、受苦、别离、团圆，
敌人、朋友、以及恩和怨，
生死、财富、职责、灾难，
这些都不过是世俗的羁绊。

土地、房屋、城镇、财产，
天堂、地狱、还有家园，
眼见的、耳听的、心想的，
不过是迷恋，实际上全是空幻。

他进一步用比喻来说明人生不过是大梦一场，不必去计较什么短长和高低贵贱。

就像国王作梦成了乞丐，
穷人作梦成了天堂的主宰，
醒来时既无痛苦也无幸福，
应这样去看待这个世界。

既然如此，人们当然没有必要去过问自己在社会上的处境了，何必为自己的权利，为自己受压迫的地位而操心呢？不如去安安静静念罗摩、信奉宗教、修来世或寻求永远的解脱好了。这样，人们的精神武装被解除，斗争的思想被压制，统治阶级及其依附者则可以保持自己的地位和为所欲为了。

《罗摩功行录》也反映了歧视妇女的观点。虽然作者从正面刻画了悉多这样一个感人的形象，但是从总的来看，他在诗里所表明的观点却是另外一回事。他一有机会就对有关妇女问题大发议论。说什么妇女使人堕落，妇女天生愚昧。有时宣称丈夫就是妇女的天神，服侍丈夫是妇女最崇高的天职。没有丈夫的妇女等于没有生命的躯壳和无水的江河，也就是说，妇女不可能独立存在。有时又说妇女的天职是听公婆的话，服侍公婆。他还说：

女子的心情连大神也捉摸不定，

她是所有虚伪、罪恶和缺陷的根本。

这就是把妇女当成罪魁祸首了。他还说妇女生来就是不圣洁的。例如大神向修道士那罗陀解释道：

少女是一切罪恶的根本，

她是使人痛苦和烦恼的原因。

啊，牟尼！我正因为想到这一切，

才阻挠你不去成亲。

于是，仍然回到作者所主张的笃信宗教和膜拜罗摩的道路上去。他写道：

少女的身子像灯火，

心啊！不要去当扑灯蛾。

情欲和迷恋全抛弃，

永远和贤人相处敬罗摩。

这样，诗人就否定了妇女在社会上有和男子一样的平等权利，从而使她们的地位低男子一等，成为男子的附属品。

《罗摩功行录》的全部故事是通过三个人物口述，三个听众层层转述进行的。全部诗都是工整的格律诗，一般由四节四行诗和一节双行诗组成。语言经过精心提炼，但没有脱离为普通人民能接受的程度。长诗无论在节奏或韵律方面都运用得很成功，成了阿沃提方言的典范。

这部长诗三百多年来享有很高的声誉，甚至被当作文学的典范，生活的百科全书，伦理道德的宝库，宗教的经典。诗人杜勒西达斯也被赋予崇高的地位，甚至有些地方为他立了庙。

正由于这部作品的意义被夸大，其影响至今仍然很大，并且大大超过了一部优秀文学作品所产生的影响，而进入到社会生活的各个领域。有人估计三百多年来，通过一般出版机构和宗教团体发行的《罗摩功行录》远远超过了一千万部。在宗教的庙堂里，婆罗门祭司朗诵这部诗；在普通的家庭里，长辈拿这部诗的内容教育后一

代;在民间艺人的口头上,吟唱着这部诗;在日常生活中,人们为了选择吉日良辰或举行婚姻仪式也从中找寻依据,更不用说在思想领域中所产生的影响了。

毋庸置疑,《罗摩功行录》既起过积极作用,也起过消极作用。不看到其主要的积极的一面,就无法理解几百年来人民欢迎他。但是,如果不看到其中某些糟粕,也就无法理解为什么统治阶级和印度教上层把它奉为神圣经典。人民和统治阶级欣赏的内容是不同的,人民欣赏其中带有民主因素的精华,而统治阶级所欣赏的则是有利于它统治的东西。

宗教的狂热者企图把诗人和这部作品加以神化,这是必须加以反对的。另外,不加区别和分析地全盘否定的观点也是不能接受的。实事求是地分析和对待其精华和糟粕才是正确的态度。

第六章　乌尔都语德里诗派四大诗人

莫卧儿王朝到奥朗则布时期，已经渡过了它的全盛时期，国内出现长达半个世纪的战乱局面，各地土邦纷纷摆脱中央集权的控制。与此同时，欧洲各殖民势力乘虚而入，建立自己的势力范围。1757年普拉西一役，为英国在印度的殖民统治奠定了基础；又经过整整一个世纪，才最终把印度置于英国皇冠之下。在这期间，阿富汗的纳迪尔·沙赫统领大军，从西北多次入侵印度北方和德里一带，几乎把德里洗劫一空，夷为废墟。地方上还出现马拉他人的起义和骚动。在这种混乱局势下，北方和德里的大批文化人，纷纷流亡到印度东部各地。

自十七世纪中叶开始，随着莫卧儿王朝的衰落，波斯语逐渐失去往昔的官方地位，乌尔都语（当时以及整个十八世纪都称作混合语）逐步上升为北方的主要通用语，开始广泛地用来进行文学创作。许多著名的波斯语诗人，也开始改用乌尔都语写诗；并且从波斯语中大量引入词汇、短语、成语、惯用语等等。他们汰除乌尔都语中古旧生僻的词语，同时也过多地排斥印度地方语，虽然为乌尔都语规范化作出了贡献，却使乌尔都语与印地语加速分化成为不可避免。

十八世纪初，混合语的双关语诗大量出现，成了德里诗坛的主要特征。德里诗派的开拓者阿布鲁（1692—1747）和哈迪姆（1699—1783）是人们公认的、最有代表性的双关语诗的大师。双关语诗多以爱情和歌舞为主题，主要反映当时上层社会寻欢作乐、性欲爱情和虚假的升平景象，内容空洞，词藻华丽，片面追求艺术技巧，具有唯美主义倾向。阿布鲁的《情侣的魅力》和哈迪姆的《诵春诗》颇有代表性。双关语诗虽然对语言的规范和发展起过历史作用，却同时

严重地影响了诗体的发展，因此，很快遭到诗人们的抵制和反对。他们通过自己的诗歌创作，改进诗歌艺术，减少过分夸张的词藻和多余的用语，使文学语言更精练、简洁、谨严，更富有活力，使诗体更完善，同时还引进一些波斯的新诗体。双关语诗的陈腐俗套逐渐被清除，使乌尔都语诗在十八世纪得到很大发展，形成了自己的特点，被称为德里诗派。密尔的抒情诗、苏达的颂诗和讽刺诗、达尔德的苏菲神秘主义抒情诗和密尔·哈森的叙事诗，都取得空前的成就，形成乌尔都语诗的黄金时代。他们的诗成为后人的楷模。这个时期也被简称为密尔和苏达时期，或者称作四大诗人时期。

第一节　密　　尔

密尔·特基·密尔（1722—1810）原名密尔·穆罕默德·特基，密尔是笔名，通常称作密尔·特基·密尔，或简称密尔。他出生在印度阿克巴拉巴德的一个没落贵族家庭。父亲是一位热衷于苏菲神秘主义苦行的人，把一个富裕的家庭置之不顾，终于败落。父亲死时，密尔还年幼，由父亲的朋友和门生赛依德·阿玛努拉扶养长大。阿玛努拉死时，密尔约15岁。他离开阿克巴拉巴德，寄居在养父、著名波斯语诗人汗·内·阿尔佐家中学诗。密尔的亲属和奶兄弟待他非常冷淡，并写信给他的养父阿尔佐，对密尔进行诽谤。密尔在这个时期受到的痛苦、贫困和爱情上的挫折等等，给予他精神上很大刺激，心灵上留下了创伤。他与养父兼导师阿尔佐之间关系不融洽，除了家人对他的诽谤外，还因教派不同（密尔是什叶派，阿尔佐是哈乃斐派）。不久，密尔开始用波斯语写作，后来又改为主要用乌尔都语写诗，并且成长迅速。密尔的抒情诗深受欢迎，有口皆碑。密尔虽然名声大噪，只因他的孤傲、虚荣心和过于敏感的性格，他始终感到自己的才华，没有得到充分的承认，更没有得到应有的报酬。他经常忧郁寡欢，有时态度粗暴，常常自鸣得意地嘲弄其他诗人。

密尔高傲的性格，使他不甘愿屈从或依附王公贵族。因此，他不得不经常变更保护人，造成他的生活和经济来源没有保障。又适逢德里政局不稳，阿富汗纳迪尔·沙赫入侵，马拉他人起义，德里接连遭到洗劫。密尔迫于时局和经济拮据，不得不在1782年迁往勒克瑙。密尔到达勒克瑙的当晚，正逢当地举行诗会。密尔风尘扑扑地赶到会场。勒克瑙人虽然早闻密尔的大名，却并不认识他。见会场上闯进来一个土里土气的老人，不禁哄堂大笑。这种尴尬的情景使密尔感到极不愉快，于是他即席赋诗一首：

东部人，为何嬉笑我这个贫苦人，
你们大声嬉笑问我是何方人氏。
这人世间有座灌耳名城叫德里，
当今居住着一位饱享盛名的人。
那座名城惨遭蹂躏已沦为废墟，
我正是这座几遭洗劫的城市人。

诗一出口，密尔来到勒克瑙的消息不胫而走，一时轰动了整个勒克瑙的朝野上下。当时执政的阿瑟夫杜勒王公按月给他二百卢比的赞助。密尔在勒克瑙期间，写了好几首叙事诗。德里动乱结束后，他回到德里，见到城市被毁，满目疮痍，深感痛心。密尔在1810年9月20日病死时，还是很贫困。

密尔留下许多作品：六部乌尔都语抒情诗集，一部波斯语抒情诗集，多部叙事诗，一部自传体散文《密尔的自述》，一部小册子《密尔的恩惠》和一部评论集《评诗人》。其中以他的六部抒情诗集和《评诗人》最有价值。

他的抒情诗集不仅收集了数千首抒情诗，并且还收有柔巴依四行诗、五行诗、六行诗、七行诗等十多种不同诗体的数百首诗，使用了包括最难的所有格律。密尔正是以他的杰出的抒情诗，奠定了他在乌尔都语文学上的崇高地位。

密尔是一位才思敏捷的诗人。他通常是通过自己的情绪、感觉

和敏感这面不寻常的镜子反映社会生活的真实图象，同时也是自己思想的真实写照。他的抒情诗突出一个悲字，被称作悲伤与痛苦的海洋。他的诗题材广泛，几乎涉及社会生活的各个领域。他善于通过诗抒发自己内心的情感，刻画真切的意象，对社会道德的沉沦进行尖锐无情的揭露、讽刺和批判。密尔的苦闷，不仅仅是出于个人的不幸，同时也反映了时代的痛苦。因此，他被人们誉为时代精神的歌手。他对德里失去了从前的荣耀，以及随之而来的恐怖统治，作出过不少反映：

今日还在为王权骄傲地昂起头，
明天他将为它的处境嚎啕痛哭。

拜扫一下这些可怜人的陵墓吧，
这些被欺凌的人在世时多遭罪。
密尔，你多少挚友早已埋入黄土，
愚人呀，有谁曾为他人逝世哀痛。

在这样的汹涌澎湃的年代里，
命运把我们象水泡那样消灭。

切莫被世界的繁荣景象迷惑，
每座楼宇都经过上百次毁坏。

乾坤倒置，一切药物都没有效验，
这颗病入膏肓的心终于心力衰竭。
受过惊的鹿是难以再让她安静，
人们企图用魔法创奇迹让你温顺。
你现在无须问密尔的宗教信仰，
他已涂符志，进了神庙，背弃伊斯兰。

密尔诗中的重要题材：悲愤、痛苦和泪水，并不能简单地理解为诗人的脆弱、神经质或厌世，密尔是重视生命的：

生命乃是无价之珍宝，
它可以换取整个世界。

诗人对当时社会生活中的变迁，通过抒发自己内心的痛苦，以一种不寻常的力量，反映整个社会的苦难。他以悲痛、不如意或哀伤，来表示对无能为力的人们的怜悯和同情。他写道：

请千万别封我为诗人，我仅从事于，
把世间无数悲伤与痛苦编撰成集。

密尔的诗风格简朴、直率。这正是他与其他诗人不同的主要特征。他善于用清晰简朴的修辞，把思想实质烘托出来，从不故弄玄虚，令人难以理解。例如：

黄昏以来心中颇感压抑，
酷似贫民那盏昏暗的灯。

初恋时我像一团火，
现在我已烧成灰烬。

密尔的抒情诗采用民间歌谣和通俗的口语，并把它与严谨的格律融成一体，意简言深，达到深入浅出地用优美的诗韵倾诉自己的衷曲。

是因玫瑰的芬芳，还是夜莺的妙曲？
生命消逝何以如此神速竟成憾事！

我愿终生保持酩酊，
心似酒壶血盈欲滴。
今日拂晓心跳急促，
夜间必定烂醉如泥。

抒情诗的韵律向以短韵最难，成功的诗人也是屈指可数。密尔擅长写短韵抒情诗，而且上乘佳作颇丰。如：

我问，“玫瑰你能开多久？”
花蕊闻声微笑作答。
心诱我走进这小巷，
却使我较前更惆怅。

密尔还具有音乐家的敏锐的耳朵，善于去捕捉现实生活和大自然中美的音响，作为他传神写照的重要艺术手段。他用长韵律写

的抒情诗，把印度民间吟唱的格调与波斯诗韵格律巧妙地融为一体。如：

片片绿叶，丛丛花木，谁都熟悉我的境遇，

若要论谁不知，唯有玫瑰，园中全都知晓。

密尔的抒情诗承袭了印度和波斯两种不同的文化传统，精心雕凿，自成一体，形成一种内容与形式融合的新诗。他还为乌尔都语诗引进了几种新诗体。密尔的诗一方面保持着德里诗派讲究典雅与道德文明的传统，继承了抒情诗固有的许多传统主题，如，美、爱、生、死、酒等等，也没有抛弃伊斯兰哲理和苏菲主义传统思潮的影响。他强调思想的连续性和条理性，用词新颖、简明、流畅，题材要有喻意等。但是，他没有追求抽象的"灵性"和幻觉的"美"，没有把意象神化。因此，他没有失去自己的主体性和主观感情的真实性，没有去写超越尘世的赞美诗。密尔的抒情诗虽然悲切，却有着丰富的思想内涵，在揭露和批判社会的腐败现象时，他是无情的。只是由于历史的局限，他把造成这一切不幸的原因，归之于自然法则。这样就使他的诗多少蒙上一点神秘主义的外衣，不可能给人很多鼓舞。

密尔除了写抒情诗外，还尝试过各种诗体和风格。他的叙事诗多是写真实的题材或事件。他的《狩猎篇》行文优美自然、布局均衡；他的《爱的火焰》和《爱的海洋》感情真挚；他的《梦幻与思想》有理性深度和真实感。他写的爱情叙事诗，全是以悲剧告终。他还写自传体叙事诗，如写他那所简陋住宅的讽刺诗《我的家》，写他在荒凉的乡间陪伴贵族的《无聊赖篇》，可以认为是幽默、伤感与现实主义的合成体，代表了乌尔都语古典文学时期幽默诗歌的最高水平。试看斗鸡场合的描写：

斗鸡人个个激动得颠狂，

人人手臂上搂着只公鸡。

雄鸡才斗了一二个回合，

鸾人们已呐喊完千百回。

鸡煽翅膀，人们开始抽动，

鸡用嘴啄，人们大声助威。

鸡直起身，人们却弯下腰，

人随鸡的态势变换姿态。

叙事诗《龙篇》是另一种风格的自传体。他把自己比作龙，把当时的其他诗人比作爬虫害兽。这是一首集中反映密尔的郁郁寡欢、孤傲和自负的代表作。这首诗朗诵后，当场引起诗人们的公愤，有位诗人起来即席针锋相对地赋诗：

啊，尼萨尔，万能的海德尔赐与我无比威力，

让我能猛力一击就把龙的脖子撕成两瓣。

密尔还写了当时已很流行的短叙事诗，以各种动物、各种日常生活用品以及季风、酒、雨天旅行等为题材。这些诗不仅具有魅力，而且还扩大了叙事诗的范畴。他写的颂诗以及其他一些诗体，没有很突出的成就。对此他自己写道：

正因为我不是吹拂牧场的和风，

我缺少描绘玫瑰和茉莉的智慧。

密尔的散文著作中，《密尔的自述》是乌尔都语文学中最早的一部自传体传记。他写于1752年的评论集《评诗人》也是乌尔都语文学史上论述诗人生平和著作的第一部评论著作。《评诗人》论述了从德干时期至十八世纪密尔生前共一百名诗人的生平事迹以及他们的代表作，还论述了混合语诗的种类、特点、音韵和美学。在论述诗人时，由于密尔的高傲，除少数诗人得到他的几句好评外，多数诗人或多或少都受到他的嘲弄和挖苦。论著中所选的代表作，也只是一些片断。但是，它对了解和研究混合语诗的形成和发展，了解这一时期的诗人和他们的作品风格和特点，都具有很高的参考价值。

密尔的另一贡献是，他经常组织诗人，每月一、二次在他家中举行诗会，朗诵各自的新作，研讨诗歌创作艺术和存在的问题。这

对当时乌尔都语诗歌艺术的交流和发展起到良好的促进作用。

第二节　苏　　达

与密尔齐名的诗人米尔扎·穆罕默德·勒菲·苏达(1713—1780),出生在德里附近一个来自喀布尔的帕坦族移民的富商家庭。早年他曾随诗人苏莱曼·古利·汗和哈迪姆学习诗歌创作艺术。他主要写波斯语诗，哈迪姆很欣赏他的才华。后来，他在诗人汗·内·阿尔佐的规劝和影响下，决心改用乌尔都语写诗，当时称作混合语诗。他的这个改变，对他自身的诗歌创作，以及对乌尔都语诗歌的发展，都具有重要的意义。苏达热情，愉快，善于交际，精力旺盛。甚一生经历过不少挫折，只是他习惯于用微笑来对付生活中的逆境。他性格的另一面是暴燥和宗教偏见，这点常会促使他丧失理智。他属于什叶派，谁不尊重他的教派，他就会用讽刺诗，没有节制和毫无分寸地进行粗暴的攻击和咒骂。这种性格在他与诗人卡依姆和密尔·特基·卡西互相嘲弄和讽刺的一些诗中，表现得较明显。苏达一生追求舒适享受，挥金如土，及时行乐。在他父亲去世不久，他就把大笔遗产挥霍殆尽。为生计所迫，出于无奈，他曾一度从军。1754年，当骚乱席卷德里时，他离德里到法鲁赫阿巴德，投在班格什·密赫尔班·汗王公门下。十七年后王公逝世，他于1771年到费扎巴德改投到舒佳杜勒王公门下。他在这里倍受尊敬。在这期间，他写下了不少颂诗。1774年，王公逝世后，他随继位的阿瑟夫杜勒王公，于1775年迁至新首府勒克瑙。他很受王公的器重，获桂冠诗人美誉。1780年6月26日在勒克瑙逝世。

苏达的著作保存至今的有一部波斯语抒情诗集，主要是短诗，柔巴依四行诗，五行诗和颂诗；一部波斯语论文集《疏忽的鉴戒》，主要是部分诗人的传略和诗评；一部乌尔都语《苏达诗全集》，包括各种格律的近五百首抒情诗，40余首颂诗，20余首叙事诗，30余首

五行诗，70余首柔巴依四行诗，50余首短诗，还有少量穆斯特扎德独韵诗，特尔吉赫奔德（一种尾联相同的诗体），特尔吉布奔特（一种最后一行变韵重复的诗体），六行诗，挽诗，祝词等等。此外，苏达还有数量可观的、用其它地方语写的谜语诗、歇后语诗等等未编入册。

苏达对乌尔都语诗的贡献，首先在语言上。他在继承前人努力使乌尔都语成为文学语言的基础上，与密尔等著名诗人一起，首次把乌尔都语从地方日常用语提高到文学语言的地位，把乌尔都语诗从诗人余兴和娱乐的地位，提高到与当时官方语波斯语诗同等的地位。

苏达把诗看作是一门艺术。他很注意修辞、韵律、结构以及新颖的思想内容和意象，在乌尔都语诗的各种诗体中，他都有不同程度的贡献。首先是他的颂诗。颂诗在印度北方经历了近八百年，直至苏达时期才得到真正的发展。苏达的颂诗在韵律、艺术技巧和风格上，以及在数量和质量上，都取得了很大的成就，被称为乌尔都语文学的一颗明珠。他的颂诗词藻华丽，既善于夸张，又简洁精炼，很接近或相当于著名的波斯颂诗大师哈冈尼、奥尔菲、安瓦利等人的风格。他的颂诗完全不同于当时印度诗人中流行的那种韵律平淡、喻意艰涩难懂的风格。他的颂诗在序篇中的颂辞部分，采用了新颖和独特的思想和喻意，使得颂诗一开始就富有生气。不过在表示祝愿的结尾部分，大体仍照搬传统。苏达的颂诗被人们称作“时代的奇迹”。这是他的颂诗中一段对春天的描绘：

从嫩枝条到绿叶，从鲜花蕾至果实熟，
生长力在植物世界正施展着其威力。
小溪奔忙着将草地切割成片片丝绒，
辛劳地给每座花园披上新年的盛装。
初绽的玫瑰把大地熏染得五彩缤纷，
让高山深谷全披上印花布般的蒴苞。

投在大地上的玫瑰的身影其美如画，
迫使画家马奈大师的杰作甘居第二。
彩云用春天雨丝串起珍珠般的冰雹，
四出奔忙用这晶莹的花环装饰树木。
奔腾的溪水受玫瑰花丛身影的挤压，
欢快地在草地上不停息地蜿蜒伸延。
方圆左近四处都是充满生机的泥土，
难怪支撑大地的牛觭不时吐出嫩芽。
环绕花园的溪流在阳光下闪闪烁烁，
尤如给花园美如画的景色镶嵌金环。
绿叶的暗影投在朵朵殷红的玫瑰上，
酷似溶解在红宝石酒杯中的绿宝石。

苏达的讽刺诗在中世纪乌尔都语文学中是很杰出的。他的讽刺诗有一类是用舍赫热阿抒布诗体写的，意思是《骚动的城市》，诗中提供了18世纪印度北方社会动乱时期的城市生活图象。他用幽默讽刺的笔法，戏剧性地描绘一度曾很繁荣的城市，现在出现道德败坏、经济恶化和政治分裂，刻画各行各业的衰败过程。他按阿拉伯、波斯文学传统，讽刺庸医和药剂师，说他们自以为精通医术，却杀害了许多无辜，全然不顾及他们是穆斯林，还是印度教徒。他诗中的主要人物有挨饿的贵族、诗人和神学家，也有腐败的官吏、士兵和警察。他们既是时代和环境的受害者，同时，他们的不幸又是贪婪、恶习的必然结果。他用颂诗体写的《骚动的城市》诗中，较生动的几段是对贵族、商贾、神学家和医生的描写。例如，讽刺神学家的这一段写得很幽默：

如果有谁泰然自若想当神学家，
他将成为诗人直接奚落的目标。
有人笑他的头巾下摆为驴尾巴，
还把他的头巾比作圆拱型屋顶。
若是有人要了解他的经济状况，
他每每会因此而弄得焦虑不安。

每天清早起床他必向随从探询，
今日此地可有人举办婚庆喜宴。
查明喜宴所在他即刻梳理胡须，
在随从的陪同下出现在宴席上。
鼓声终于擂动，人们均喜形于色，
有人雀跃，有人哭泣，有人狂欢呼。
若问他如此耗费苦心所为何来，
说是有油爆开花鹰嘴豆和面饼。

诗中还揭露1757年德里骚动时，士兵和警察也乘机劫掠财物：

现在贪污盗窃，流氓扒手四处横行，
人们在睡觉时怎么可能闭上眼睛？
夜间睡眠谁也没有胆量合上双目，
只因惧怕盗贼连灾星也不敢合眼。
既使茫茫苍穹亦无奈全失去睡意，
迫使皎皎明月也只能睁大着眼睛。

苏达用颂诗体写的《骚动的城市》带有幽默讽刺的笔法。而他用五行诗体写的《骚动的城市》即更侧重于情感，颇有大难降临，惊慌失措的气氛：

要是让我讲述城中荒芜的景象，
听过后连猫头鹰亦会惊得晕倒。
没有一座房屋不传出豺狼呼嚎，
若是有人在黄昏去清真寺祈祷，
那里除魑魅的灯火不见一盏灯。

从石磨到三脚架家家都被洗劫空，
千户人家也许只有一户点亮着灯。
那亮灯人家正为他人遭遇痛断肠，
春天里曾一度是充满歌声的房屋，
现在四处呼应的全是驴鸣声。

那些房屋的惨状我实在无从说起，
只须望一眼就会把饥饿干渴全忘。

人只要看到它确会感到生活无望，
盛开百花的园地现长满齐腰杂草。
这里横着破门卧柱那边破瓦断桁。

苏达的讽刺诗《时代的笑料》在风格上又截然不同。他借一匹半死的驽马影射当时德里政治和社会衰败，在作临终前的垂死挣扎。全诗只有81联，主要讲述破落贵族的一匹驽马的幽默故事。诗人对这匹可怜的马，作了幻想式的夸张：

按正当途径花一百卢比买下一匹马，
这是一匹低劣、卑贱的瘦驽马。
他饲养这匹马颇似儿童对待泥塑马，
既不喂饲料、青草，又没有兽医或马佚。
这驽马如此瘦弱力乏非言语能形容，
更无法统计它挨过多少饥饿的时日。
它活象陷入泥土里的马掌，
一旦蹲下自己再也无力站起。
饥饿已使它落到这般田地，
只要骑手跨着它出现在街头，
屠夫忙过来打探牵走它的时间，
皮匠紧接着忙表示愿作候补人。
只要它见到马槽或者饲料袋，
它会急得将地面刨出个深坑。
饥饿早已使它嘶鸣无力，
一见牝马它会连连放屁。
如果不是系缰绳的钉子结实，
它瘦得一阵风就可将它刮飞。
皮包骨头，身无寸肉，腹中无食，
呼吸喘气酷似铁匠的风箱。
满身疥癣处处全是斑斑伤痕，
实无法辨认它是花斑马或者枣红马。
伤口四周布满无数嗡鸣乱飞的苍蝇，

错使人们误认为它是匹灰色的马。
它已是如此苍老欲知它的年纪，
必先学会如何数沙漠里的沙粒。
幸好我仍依稀记得曾学过的历史，
撒旦逐出天国骑的正是这匹驽马。

苏达的另一类讽刺诗酷象素描似地粗略勾画几笔，却也非常生动。只是这类诗多带有宗教偏见或个人好恶，用词辛辣、狠毒，甚至无节制地咒骂，带有人身攻击性质，超越诗词要求风雅得体的限度。他讽刺挖苦美食家、他的世仇、诗人扎黑克喜欢大吃大喝的诗，就是很好的例证。

抒情诗虽然不是苏达所长，但也颇具特色。他既继承了波斯诗人讲究细腻的风格，注意诗词的传统格律和形式，同时又把颂诗的词藻华丽和高昂的声韵渗入其中，使他的抒情诗瑰丽多姿，种类繁多，五光十色。他写得好的抒情诗，题材和思想结构新颖，感情充沛，意境新奇，一般都没有故作姿态和过分夸张的作法：

自从被囚笼中，我始终保持沉默，
合唱人啊，无谓的悲切将有何益！

笛子啊！你发出的曲调为何如此悲郁？
莫非是我骨髓里的悲凉使你奏出此曲？

在这人间花园里景色奇异无比，
当玫瑰张开双眼已是满目秋色。

在这渺无边际的茫茫大海中，
我这生命之舟何处才是岸边！

我本是盏给人间艺术之路照明的灯，
怎奈刚近黄昏我却燃尽匆匆熄灭。

尽管苏达生活在一个灾难深重的时代，亲身经历了政治、经济、社会、宗教、伦理道德的衰败没落过程，目睹王公被杀、王朝覆灭，自己被迫流落他乡。他内心思想上的忧闷和痛苦也反映在部分

抒情诗中,但总体上他还是个欢乐的诗人。

苏达的抒情诗,爱情题材多限于性爱,诗中的情人多是美女。他的抒情诗也表达某些传统的思想,但很少有神秘主义色彩,这恐怕与他是什叶派有关。他的抒情诗一般总是情绪饱满,充满乐观、喜悦和活泼的精神,词句简洁、精炼,很少有模棱两可、喻意不明的地方,不足之处是经常过分夸张。当然,苏达的抒情诗中,也有落入传统俗套、陈词旧喻、淫晦色情一类。

苏达在挽诗方面的贡献是,首次把四行诗体写挽诗的传统,改为用六行诗以及其它多种诗体。他认为挽诗可以有各种色彩,多层次,多题材,可用多种诗体。他用浮夸的笔调写过歌颂十二伊玛目的挽诗。他写的挽诗中有不少优美的片断,为挽诗开拓了新的形式。如:

在斋月的上空升起的不是彩虹,
苍穹上升起了苦恼与悲伤的剑。

苏达的名望和贡献主要在他的华丽的颂诗和锋利的讽刺诗,而这两者都含有时间的局限性。随着岁月迁流,他的诗在乌尔都语文学上的地位和影响,远不如密尔的影响那样深远。

第三节 达尔德

哈佳·密尔·达尔德(1721—1785)是乌尔都语文学中第一位、也是唯一的一位正宗的苏非神秘主义学派诗人,用波斯语和乌尔都语写作。他诞生在德里一个苏非神秘主义者世家,祖辈是来自布哈拉的移民。父亲哈佳·纳赛尔·安达利布是苏非神秘主义学者,波斯语诗人,曾是贵族出身的军官,享有封号,后弃官从事宗教活动,著有《安达利布之怨》(意译为《夜莺之怨》,1740年),是一部关于苏非神秘主义和神学的巨著。达尔德自幼随父亲学习苏非神秘主义和神学,跟著名诗人汗·内·阿尔佐学习诗歌艺术。他除了熟习《圣

训》、《苏菲神秘主义》和传统的学科外，还精通音乐。15岁发表了他的第一篇神秘主义短文《礼拜的秘密》(1736)。他一度在军队服役，后来在父亲的影响下，他放弃了军官生涯和尘世的功名利禄，披上苦行者的行装，过起禁欲主义的苦行隐退生活，潜心研究学问，对日常生活中的痛苦，漠然视之。他的隐居所在城西郊外的帕哈尔·甘文，取名"雪芦"。

我虽属这个世界，然而我又离群独居，
酷似罗帕克乐曲的结尾声，弦外之音。

对此，达尔德有过这样一段自述："他跨上掉以轻心的骏马，奔驰在欲望与感情的竞技场上。当他还处于青春年华，就从他手中夺走了虚荣和不稳定的世界。29岁就给他披上苦行者的法衣。"

在达尔德39岁时，父亲辞世，他继承父亲的职位担任神秘主义学派教族的首领。他安于生活贫寒，不乞怜于权贵。他性格开朗、庄重、虔诚。他在唯灵论和苏菲神秘主义方面的学识，得到人们的敬重。当时政局动荡，许多著名诗人以及殷实人家，纷纷离开德里东移。达尔德虽然接到王族的邀请，劝他入城规避，他却不愿离开隐居地。

达尔德共写了十部波斯语著作和一部乌尔都语诗集。十部波斯语著作中，有九部是探讨和解释苏菲神秘主义和唯灵论的宗教哲学论文。例如，《闪念》(1758)是以唯灵论为主题的散文和诗，共有一百一十个闪念，每个闪念都是对苏菲神秘主义的奥秘和有关知识的阐述，并附有一至两首柔巴依四行诗作为每一闪念的结束语。《唯灵论》(1765—67)是在他的胞弟、著名诗人密尔·艾萨尔的建议下写的，被认为是苏菲神秘主义的百科全书。此外，他的《长叹》(1779)、《达尔德之怨》(1776)、《集会的烛光》(1784)和《诉衷曲》等，虽然都是主要解释和阐明唯灵论的奥秘和苏菲主义的观点，但是文章写得很优美。

诗只是他的业余爱好。他认为诗不是一种可以作为职业的、并

以此为荣的艺术。因此，他的诗集的篇幅都不大。他的波斯语抒情诗集，题材与乌尔都语抒情诗集类同，除了柔巴依四行诗颇具特色外，其余没有跳出传统，显得很平常，远不如他的乌尔都语抒情诗有影响。达尔德的声望主要是在他死后，他胞弟把他的乌尔都语诗汇编成集发表后。这部乌尔都语抒情诗集，其中近半数表达了他的思想、梦幻和希望，记述了他所关心和思考的唯灵论方面问题，如虔信、隐退、满足、理智的虚幻等等。他的诗在涉及人生的虚荣与人的软弱无能时，是充满激情的：

我们像这世界宴席上的蜡烛，
刚来时泪莹莹，离去时湿衣襟。
这人世间虚幻的生命似火花，
我们终将结束在此间的滞留。
酒保呀，这是别离掀起的骚动，
如一息尚存就大杯饮酒欢乐。
达尔德啊，你是否知道这些人，
他们来自何处，意欲前往何方？

这部乌尔都语抒情诗集的其余部分是传统的情诗。有人试图用苏菲神秘主义概念来解释他的全部诗句，但这是无法令人信服的。达尔德首先是人，其次才是神学家。他的诗中并没有把大自然的美，看作是超越感觉的阶梯。他的诗蕴藏着对生活和爱情的沉思：

花与花园不能令我愉快，
没有情人花园毫无魅力。

在人间应尽情欢乐，生命不再来，
即使生命一息尚存，青春不再来。

怨恨吧，哀声长叹吧，悲伤吧！
常言道，青春即饮酒与欢宴！

我终将一事无成，希望成了泡影，
我遗憾终生，始终没机会见到她。

他的爱情诗给人以美的享受，但始终冷静、严肃和稳重，从不庸俗。他用虔爱来描绘世俗爱，在简洁和坦诚上，类似密尔·特基·密尔的风格。他的诗朴实无华，不同于苏达那种过分夸张和色彩缤纷的风格。他的诗感情纯真，用词精当，同时又具有很高的洞察力和深奥的哲理。他的诗描绘出心灵的一闪念，富有感染力。一些苏菲神秘主义和唯灵论题材，他写得既微妙，又简朴通俗，几乎使人忘记了诗中的深奥哲理与引伸的内容。他的诗中有许多精妙的比喻，例如：

团结要达到这样的状态，
好像只存在一个单一体。
把玫瑰的花瓣全合起来，
加一起才构成一朵玫瑰。

又如：

世间的欢乐与悲伤只有一种形态，
你可称玫瑰为心花怒放或称心碎。

达尔德的抒情诗通常是七联或九联，他的艺术才华尤其表现在他的短韵抒情诗上：

我无法把朋友的卷发铭记心间，
它是如此长，而生命却如此短促。

达尔德从不写颂诗，也不写讽刺诗。他反对把诗作为获取个人利益的手段。他认为诗歌创作是诗人的情绪和感情冲动的高度集中的反映。在《唯灵论》中，他有一段自述："我的诗并不是职业化或努力雕凿的结果。没有发自内心的强烈欲望，我从不写诗。我的诗从不出自审慎的努力或勉强的心绪。我从不讽刺或赞颂他人。我也从不屈从于他人的要求或响应挑战而写诗。"他的抒情诗在使乌尔都语诗摆脱印地语对句诗和双关语诗的影响，使乌尔都文学语言趋于规范，诗歌题材庄重严肃方面有不少贡献。他还发展了乌尔都语诗中的苏菲主义学派。

达尔德每月在家中举办一、二次诗会，德里几乎所有诗人，包

括密尔和苏达，都来出席。他们借诗会朗诵新作，探讨乌尔都语的文学语言，讨论诗歌艺术，评论诗人的创作。这些活动对乌尔都语诗歌创作的提高起了促进作用。

达尔德还精通印度音乐乐理。基于伊斯兰教禁止音乐，他为自己辩解说："我不象其他神秘主义者那样，把音乐看得如此崇高；我也不象神学家关心伊斯兰的外表形象那样，把音乐看得如此低贱。我怎么能同意我们宗教所禁止的东西，并要求我们学派加以放弃？从这个意义上，我把自己看作是罪人。"他在诗中常用音乐作比喻，在诗中渗入音乐意象：

我眼中的高低贵贱是均衡的，
好比高低音域在乐器的和声。

乌尔都语诗歌朗诵时，按特殊的乐章进行重复吟咏的艺术，据说是这个时期成型的。

第四节　哈　　森

密尔·哈森(1721—1786)全名是密尔·古拉姆·哈森，出生在德里一个来自阿富汗的赫拉特城赛依德家族的移民家庭。父亲是位性情开朗的书法家、诗人和学者。哈森自幼随父学习写诗，经常出席诗人达尔德和密尔家中举行的诗会。在诗歌创作上，他主要接受苏达的指导，也曾先后得到密尔和达尔德等人的指导。当德里遭受阿富汗纳迪尔·沙赫的入侵和印度马拉他人的骚扰时，哈森全家东移，迁往费扎巴特，投到奥德王府巴哈杜尔王公门下。1775年，阿瑟夫杜勒王公继位后，把首府迁至勒克瑙，哈森也随同前往。1786年10月在勒克瑙病故。

哈森写了一部有多种韵律，包括抒情诗、四行诗、叙事诗、挽诗等各种诗体的诗集。他的诗简洁、优美、自然，并反映出他的乐观、幽默、待人和善和避免树敌的性格。他的抒情诗多以爱情为主题，

极力仿效密尔、达尔德和苏达等著名诗人的风格。在简洁、优美方面，他的诗接近密尔的风格，但在喻意的深度上不如密尔。他的名声主要是建立在叙事诗上。他著有长短不一的十二部叙事诗。开始的几部文字简洁流畅，然而缺乏应有的魅力。后几部在写作技巧上都有明显的进步。他最后的一部叙事诗《修辞的精华》(1785)是最杰出的。这部叙事诗按照故事主人公的姓名，也可以称作《巴德尔·穆尼尔与贝纳兹尔的爱情故事》，诗长4442行，采用穆塔卡利布韵律。他在诗中充分发挥了自己的想象力，被认为是乌尔都语格律诗中富有浪漫色彩的佳作。

诗中的故事取材于古老的印度民间传说，讲述在一个叫森格尔迪布的地方，年迈的国王尚无子嗣，打算隐退。但是，占星学家预言国王不久可得贵子。经过长期的祈祷和等待，国王终于盼来了儿子，取名贝纳兹尔(意思是“无与伦比”)。在庆贺王子满月的大典上，占星学家预言王子十二岁时会遇到凶险。不过吉人天相，王子会逢凶化吉，最后得到善果。国王对王子倍加爱护，把他培养成为一名多才多艺的、英俊的王子。

占星学家预言的十二岁终于来到了。一天晚上，王子睡在王宫屋顶的平台上，被一位偶而路过的仙女看见。仙女爱上了他，施魔法把他摄走。王子醒来时，发现身在异地，虽然极力反抗，最后只得屈服，被长时间地软禁在仙女的宫中。仙女见王子终日闷闷不乐，为了让王子解闷，送给王子一匹木制魔马，允许王子跨上这匹木马遨游太空取乐。一次，王子骑上这匹木马来到了一座宫殿，与一位美丽可爱的公主巴德尔·穆尼尔(意思是“明月光”)巧遇。两人一见锺情，互倾爱慕之意。自此，王子常借口出游解闷，与公主私下幽会。这件事很快就被仙女发觉，出于嫉妒，仙女施计让父王把王子投入高加索的深井中，想置他于死地，作为报复。公主巴德尔·穆尼尔闻讯后一愁莫展。她的忠实的女友、大臣之女纳佳姆·尼萨决心协助他们团圆。她化装成女吟游诗人，用她的美丽动听的歌喉，迷

住了仙女的父王，终于让国王打开深井，释放了王子贝纳兹尔。王子与公主终成眷属，而大臣之女纳佳姆·尼萨也与国王之子费洛兹结婚。

这部叙事诗写得通俗、流畅、简洁和优美，让人感到诗人很有才华。但只要熟悉印度和波斯的民间传说，就能看到这部诗在情节上几乎没有什么新的东西，全是民间传说中的老一套成规。哈森杰出的地方是在人物和背景的描写上。他在诗中逼真地描绘自然景物、宫廷景色和市井生活。各种人物都有各自独特的思想感情、心理状态、服饰打扮和生活习性。诗中一些生动的描绘能使人似乎嗅到印度市场的种种气味，感受到市场上传出的喧哗叫卖声，钱币投进托盘时的叮咚声。他用现实主义的艺术手法，给我们提供了十八世纪后期印度穆斯林的生活环境、风俗习惯等许多生动的画象，把一个古老而又平凡的民间传说，处理成为一部既富有想象力又充满真实生活气息的艺术作品。

密尔·哈森在1780年前后还写了一部《乌尔都语诗人述评》，包含三百名诗人的生平事迹简介和诗歌片断。他对这些诗人的评价比较客观，不带偏见，所选的诗也具有代表性，还把这些乌尔都语诗人与波斯诗人作了比较。因此，这部书至今仍具有较高的参考价值。

十八世纪末，德里屡遭劫难，国王丧失权势，几位大诗人相继逝世，其余的诗人由于失去国王和王公们的赞助，纷纷投奔到富裕的勒克瑙奥德王室去寻求出路。自此，德里诗派便形同解体，渐趋衰落。

［Ｇｅｎｅｒａｌ Ｉｎｆｏｒｍａｔｉｏｎ］
书名＝印度古代文学史
作者＝季羡林主编
页数＝５５４
ＳＳ号＝１１２１７６３１
出版日期＝１９９１年０８月第１版

封面
书名
版权
前言
目录
正文